

# مداخل إلى علم الجمال الأدبي

تأليف

عبد المنعم تليمة  
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٧٨

دار الثقافة  
بالقاهرة  
للطباعة والنشر







اهداءات ٢٠٠١

المرحوم أ.د. زكي علي

القاهرة

# مداخل إلى عِلمِ الجِمالِ الأدبيِّ

تأليف

عبد المنعم تليمة  
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٧٨

دار الثقافة  
للطباعة والنشر  
بالقاهرة



مقدمة





شهد القرن الماضي تحول الأنظار الفلسفية التأملية حول ظواهر المجتمع والإنسان والتاريخ إلى علوم تسعى إلى تمييز موادها وضبط مناهجها . ووصل بعض هذه العلوم - حول منتصف هذا القرن العشرين - إلى درجة عالية من التقدم المنهجي وإلى نتائج يعتد بها تاريخ العلم . ويمكن القول إن تاريخ العلم اليوم أحل - في تفسير كثير من الظواهر ودرسها - النتائج التي يتوصل إليها العلماء ، محل التأملات التي كان يصوغها المفكرون والفلاسفة . وليس الكلام هنا عن أن دور الفلسفة قد انتهى أو لم ينته ، فهذا حديث آخر ، وإنما الكلام عن أن ( فلسفة كل علم ) أصبحت تنمض على ( نتائج ) يتوصل إليها العلماء بعد تمييزهم لمادة هذا العلم وتمييزهم لمنهج ملائم لدرس هذه المادة . والظاهرة الفنية هي ( المادة ) التي يدور حولها المعتبرك العلمي اليوم ، لتمييزها وللوصول إلى منهج ملائم لطبيعتها . ولقد تنشأ علوم في المستقبل لدرس ظواهر أخرى ، ولكن علم الفن - اليوم - هو آخر العلوم .

وقد حاولت في بحث سابق<sup>(١)</sup> أن أضع بين يدي القارئ العربي صورة الانتقال من ( فلسفة الفن ) إلى ( علم الفن ) ، وأردت في ذلك البحث أن أقوم فلسفات الفن تقويماً علمياً . وأضع اليوم بين يدي هذا القارئ صورة أخرى ، هي صورة الانتقال من التقويم العلمي لفلسفة الفن إلى الأصول الفلسفية لعلم الفن . وتنمض هذه الأصول الفلسفية على نتائج توصل إليها الباحثون والعلماء الذين يؤسسون هذا العلم . ولا ريب في أن التعريف بهذه الأصول إنما يفتح المجال الحقيقي للتطور المنهجي في الأبحاث العربية النقدية والجمالية ، كما أنه يفتح المجال واسعاً للتقويمات والدراسات النقدية التطبيقية في التراث العربي الشعري والأدبي عامة .

---

(١) مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٧٣

لقد أفصحت هذه الأصول الفلسفية عن الصلات بين التعرف الجمالى من ناحية والمثل الأعلى الجمالى لدى الجماعة من ناحية ثانية ، وبين التشكيل الجمالى من ناحية وخبرة الجماعة الجمالية والتكنيكية من ناحية ثانية ، وبين العمل الفنى من ناحية وتقاليد التاريخ الفنى وحقائقه من ناحية ثانية ، وبين موازاة الواقع رمزياً - فى العمل الفنى - من ناحية وحقائق الواقع الظاهر ذاتها من ناحية ثانية . وهذه الصلات هى الأساس التى تعين الناقد النظرى فتجعل ( نظره ) علمياً ، وهى التى تعين الناقد التطبيقى فتجعل عمله موضوعياً .

ولقد أتى حين من الدهر - فجر النهضة العربية الحديثة - كان الفكر العربى يعتمد فيه ( الشك ) سيلاً إلى صحة رواية أو غير ، وسيلاً إلى تحقيق النصوص وبيان منتحلها من أصلها ... الخ . وكان هذا سيلاً قوياً للنهوض فى بواكيره ، إذ أنه نهج عقلى يكسر حدة الولاء للنهج النقلى والمسلّمات التقليدية فى درس التراث والتعبير . أما اليوم فإن الفكر العربى يحاول الانتقال إلى ( العلم ) فى درس التراث العربى الشعرى والأدبى القديم منه والحديث . وليس من قبيل المصادفة أن تكون الجهة العلمية - قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة - التى صدرت عنها الحركة العقلية ، هى ذاتها التى تصدر عنها الحركة العلمية . وهذه الصفحات التى أضعها بين يدي القارئ العربى ، هى بعض مما بدأت تثمره جهود الباحثين فى هذه الجهة العلمية ، فى اتجاه الدرس العلمى للتراث العربى الأدبى .

عبد المنعم تليمة

## الفصل الأول

### التعرف الجمالي

[ كيفية التعامل الجمالي مع الواقع مدخل إلى طبيعة الصلة الجمالية به ]



إن الماهية الاجتماعية لعلاقات البشر بالطبيعة تنشئ - في بعض الصياغات الفكرية - وهما يقصر ( الواقع ) على ( المجتمع ) ، بينما الصحيح أن الواقع ينتظم الطبيعي والاجتماعي في آن . كذلك فإن الماهية الجمالية للفن تنشئ - في بعض الصياغات الفكرية - وهما يقصر ( الجمال ) على ( الفن ) ، بينما الصحيح أن الجمال يوجد في الفن وفي غيره من الظواهر والأحياء والأشياء .

إن الواقع أعم من المجتمع ، وإن الجمال أعم من الفن . وليس شك في أن تحديد هذه المفهومات الأربعة يحدد - في ذات الوقت - علاقة بعضها ببعض .

الأساس هنا أن المفهوم الصحيح للواقع ولطبيعة الصلة الجمالية به ، مدخل ضروري إلى المفهوم الصحيح للمجتمع وإلى طبيعة صلة الفن به .

## ( ١ )

يضم الواقع ما هو مادي موضوعي وما هو إنساني ، أي أنه يضم علاقة البشر بالطبيعة وعلاقة البشر بعضهم ببعض .

وهو - الواقع - ليس ثابتاً وإنما هو في تطور دائم ، والذي يحكم تطوره هو مدى ما وصل إليه البشر في صلتهم العملية بعالمهم الطبيعي ، ومدى ما وصلت إليه علاقاتهم في نظامهم الاجتماعي . ولأن عمل البشر ضد الطبيعة - للسيطرة عليها وإخضاعها لأهدافهم - عمل اجتماعي ، فإن أية صلة - عملية ، روحية ، جمالية ، فكرية ، علمية ... الخ - بينهم وبين عالمهم الطبيعي ذات طبيعة اجتماعية ، أي أن كل صلة بالواقع - الذي ينتظم الطبيعي والاجتماعي في آن - صلة اجتماعية<sup>(١)</sup> . إن الجمال موجود موضوعي في الواقع ، في الطبيعة والمجتمع ، لكن صلة البشر الجمالية

بواقعهم صلة اجتماعية ، لأنها مؤسسة على مستوى تطورهم العملي والاجتماعي وعلى مثلهم الجمالي الأعلى . إن الخصائص الجمالية في الطبيعة تبدى وجوداً حقا ، أى وجوداً مستقلا عن إدراك البشر لها ووعيم بها . إن هذه الخصائص ليست صناعة بشرية كما أنها ليست رغبات بشرية ، إنما يعى البشر منها بقدر تطورهم التكنيكي والعلمي والفكري والروحي والجمالي .

كذلك فإن الجمال في المجتمع موضوعي ، غير أنه ليس مصنوعا جاهزا للبشر ، وإنما هو من صنعهم ومن خلقهم ، يتبدى في حياتهم الروحية والفنية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية ، وهو ثمرة لمستوى تطورهم الفكري وعلاقاتهم الاجتماعية والعلاقة بين الجمال في الطبيعة (٢) والجمال في المجتمع لا تقل موضوعية عن موضوعية كل منهما . وأساس هذه العلاقة أن الجمال في الطبيعة كان قائما قبل بروز الإنسان العاقل ونضج حساسيته الجمالية ، لكن هذا البروز كان — في آن واحد — انتقالا هامة في تطور الجمال في الطبيعة وبداية لنشأة الجمال في المجتمع . بدأ البشر يتعرفون على الجمال في الطبيعة ، وبدأوا — في ذات الوقت — يخلقون — ماديا وروحيا — جمالا على نهج قوانينها وعلى حسب تطورهم الفكري والاجتماعي . هنا أصبح التعرف الجمالي يتصل بعناصر جمالية مادية وروحية ، كذلك فإنه — التعرف الجمالي — لم يكن عملية بيولوجية وإنما كان عملية اجتماعية تنهض على وعى البشر وحواسهم المدركة والذائقة . لقد أصبح ( الواقع ) ثريا بعناصره الجمالية ، وأصبح يبدى من هذه العناصر بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية .

## ( ٢ )

توجد العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجودا موضوعيا في ظواهر الطبيعة وأشياءها وأحيائها وفي ظواهر المجتمع وعلاقاتها وأنماط سلوكه ومثله العليا .

إن هذا الوجود لا يتوقف على الوعي به ، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإدراكهم ومعرفتهم . ولقد كانت منابع النيل جميلة — جليلة ؟ — قبل أن يكتشفها بشر ، ولقد كانت صور القمر الاجتماعى قبيحة قبل أن يكتشف المنهج العلمى قوانينها . إن الظواهر والأشياء والأحياء والعلاقات — فى الطبيعة والمجتمع — تتضمن عناصر وخصائص وصفات جمالية بغض النظر عن إدراك البشر لها ، وبغض النظر عن تقويم الذوات المدركة إن وقعت تلك العناصر والخصائص والصفات فى حيز الوعي والإدراك . وهذا لابد من دفع الخلط — وسنحاول دفعه فى وحدة نالية من هذا البحث نقنول فيها : التعرف والإدراك والتقويم — بين وجود العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجودا موضوعيا ، وبين التقويم الإنسانى (١٣) لها . فليس جلال النيل — جماله ؟ — متوقفا على تقويم من يسبح فيه أو من يروى أرضه من روافده أو من يشرب من عذب مائه ، وليس قبح الحرب بمتوقف على تقويم من يخوضها منتصرا أو مهزوما معتديا أو معتدى عليه .

إن البشر — فى كل طور تاريخى اجتماعى — يقع وعيهم على عناصر وخصائص وصفات جمالية فى الواقع الطبيعى والاجتماعى . ويرتبط هذا الوعي الجمالى بالتقويم الجمالى الذى يتغير من طور إلى طور .

ويؤكد الوعي والتقويم الجماليان — على الرغم من التطور والنسبية والذاتية فيها — موضوعية ( الجمالى ) فى الواقع . ذلك لأن الوعي — مصحوبا بالتقويم فى عملية معرفية واحدة — إنما لا يكون بغير ( موضوع جمالى ) كما أن هذا الوعي مرهون — فى صحة محتواه المعرفى — بما يتضمنه من حقيقة ذلك الموضوع الجمالى . إن الوعي لا ينهض بمجرد الفكر والنصور ، وإنما ينهض باكتشاف خصائص ( موضوع ) المعرفة . ويتأسس على ذلك أن مقولات ( الجميل ، السامى ، الجليل ، الحسن ، الوحيى ، القبيح ... الخ ) ، إنما تشير إلى خصائص وصفات موضوعية .

إن المسمى الأول للبشر هو أن يعرفوا واقعهم — الطبيعي الاجتماعي — ( عالمهم ) ، وإن غاية هذا المسمى هو أن يغير البشر هذا الواقع . إننا نفسر العالم لنغيره . وتوقف قدرة البشر على تغيير واقعهم على قدر ما عرفوا عن هذا الواقع وتوقف معرفتهم لهذا الواقع على المدى الذى وصلت إليه علاقتهم بالطبيعة — سيطرة وإخضاعاً وتوجيهاً — والمدى الذى وصلوا إليه فى تنظيم حياتهم الاجتماعية : إن التغيير مؤسس على المعرفة ، والمعرفة ثمرة لمستوى تطور العلاقة .

ويعيننا هنا المعرفة الجمالية . وفى هذا السبيل فإن عملية التعرف الجمالى عملية أساسية فى الحياة البشرية هى لإحدى العمليات المعرفية الأساسية . وموضوع هذه العملية — كما سبق — قائم فى الطبيعة اتى أخضعها البشر ، وفى الطبيعة التى لم يخضعوها كما أنه قائم فى حياة البشر وعلاقتهم الاجتماعية وفى حياة الأفراد النفسية والروحية . ومهما يكن التعرف الجمالى حصولاً أو وصولاً — الحصول مرحلة التعرف الجمالى الأولية ، والوصول مرحلة الوعى الجمالى بالحقيقة الجمالية ، وهى حقيقة ( نوعية ) و ( نسبية ) — فإنه مشروط بمستوى تطور الجماعة عملياً واجتماعياً وبمثلا الجمال الأعلى . وهنا — فى طبيعة التعرف والتقويم الجمالين — تنمض مشكلات علمية وفكرية هامة :

تنهض المشكلة الأولى من هذا الأساس : إن العناصر والخصائص والصفات الجمالية ليست ثمرة للوعى — التعرف . الإدراك — وإنما هى وجود موضوعى يصل الوعى فى كل طور تاريخى اجتماعى إلى امتلاك بعضها . يمد — عادة — لتناول هذه المشكلة بأصول حول كيف يعى البشر واقعهم ، وحول طبيعة ذات مدركة وموضوع مدرك ، بين المدرك والمدرك ، بين المعرفة والوجود (٤) . ولكن من زاوية المعرفة الجمالية يتحدد المشكل بالصورة التالية : ما علاقة التعرف الجمالى



وهو سبيل المعرفة الجمالية بالتعرف والإدراك العاديين وهما سبيل المعرفة البشرية عامة ؟

وتنهض للمشكلة الثانية من هذا الأساس : إن التعرف عامة هو أصل المعرفة عامة ، وسبيله الإدراك الذى يتبعه تفسير . هنا يكون الحصول على الوعى بالشئ . أى يكون ( الحكم ) حكماً من أحكام الوجود ، حكماً بوجود المدرك . هذا عن التعرف — الإدراك — عامة . أما عن التعرف الجمالى فهو أصل المعرفة الجمالية وسبيله الإحساس الذى يتبعه تقدير ( تقويم ) هنا يكون الحصول على الوعى بالجمال فى الشئ . أى يكون ( الحكم ) حكماً من أحكام القيمة ، حكماً بقيمة المدرك جمالياً . إذا كان ذلك كذلك فإن المشكل يتحدد بالصورة التالية : إذا كان كل تعرف — جمالياً وغير جمالى — يقوم على كل الحواس — حاسة تآزر معها الخبرات السابقة لبقية الحواس ، وقد تشاركها فى لحظة التعرف حاسة أو أكثر — فليس ثمة للتعرف الجمالى حاسة محددة يتم بها ، أى ليس لهذا التعرف الخاص أداة معرفية خاصة . وعلى هذا فما الذى يميز هذا التعرف الجمالى عن أى تعرف ؟ وإذا كان أساس التعرف الجمالى هو التقويم الجمالى ، وكان التقويم عامة — جمالياً وغير جمالى — إنما يرتد إلى مصدر واحد هو الإحساس ، فما الذى يميز هذا التقويم الجمالى عن أى تقويم ؟ أى أن المشكل بعبارة أخرى هو : ما خصيصة التعرف الجمالى بين كل تعرف ؟ وما خصوصية التقويم الجمالى بين كل تقويم ؟ .

وتنهض المشكلة الثالثة من هذا الأساس : كل تعرف قائم على الإدراك . وكل تعرف تقويمى قائم على الإدراك ( يتبعه تفسير ) والإحساس ( يتبعه تقدير : تقويم ) وكل تعرف جمالى قائم على الإدراك والإحساس والتقويم الجمالى . إذا كان ذلك كذلك ، فإن المشكل يتحدد بالصورة التالية : إذا كان البشر يدركون الأشياء والظواهر والأحياء إدراكات ليست متطابقة ، ومحسونها لإحساسات متباينة ، فإنهم

سينتمون — طبعاً — إلى تقويمات جمالية مختلفة . ثور — إزاء هذه التقويمات الجمالية المختلفة — ثلاثة أمور : ما قدر لناثية ( التفاوت فى التقويم بين فرد وفرد ، وبين جماعة وجماعة ) هنا ؟ . وما قدر الموضوعية ( صلة التقويم بصفات المقوم : الوجود الموضوعى المدرك المحسوس به ) ؟ وما قدر التاريخية ( التفاوت فى التقويم بين مرحلة تاريخية اجتماعية وأخرى ) ؟ . بل ما صلة هذه الأمور الثلاثة بالذاتية الموضوعية . التاريخية — بعضها يبعث فى التقويم الجمالى ؟ بمباراة موجزة : مامعيار هذا التقويم الجمالى ؟ .

هناك منعى اول فى البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس حركة العقل فى عملية تعرفه وإدراكه لصفات الموضوعية لظاهرة أو لشيء . أو لكائن .

وهناك منعى ثان فى البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس ثمرة تلك الحركة العقلية ، وهى ثمرة تبين فى الحصول والوصول اللذين أشرنا إليهما ، أى فى تحقق صورة المدرك فى ذهن المدرك . وقد كان كل من المنحنيين خاضعاً للتأمل الفلسفى الذاتى قبل التقدم العلمى والتكنيكى الأخير الذى تأسس عليه أن اصطنع الباحثون فى المنحنيين أدوات العلم ومناهج العلماء . ومن جهة البحث الجمالى فإن العمل فى المنحنيين جميعاً قد أصبح من مهمة علماء النفس الذين يدرسون إحصائياً وتجريبياً عمليات الإدراك والإحساس الجماليين وعمليات الإبداع الفنى عند الفنانين . أما علماء الجمال ونقاد الفن فإن مجال بحثهم ليس هو ثمرة التحقق فى الذهن وإنما هو ثمرة التحقق بالتشكيل ، أى أن مجال بحثهم هو العمل الفنى نفسه لا العمليات التى جرت قبل تشكيله .

وقد أخذ علماء الجمال ونقاد الفن — شأنهم شأن أصحاب كل نشاط معرفى وبحثى يتجه إلى أن يكون علماء — يصطنعون أدوات العلم ومناهج العلماء .

ومهما يكن من أمر تمايز التخصصات واستقلال العلوم ، فإن ثمة أصولاً فكرية هى سند للأدوات العلمية ، هذه الأصول هى التى صاغها الفكر العلمى

أساساً علمياً نظرياً للمعرفة . وهنا — في هذا الأساس العلمى النظرى للمعرفة —  
ثلاث مسائل :

#### المسألة الأولى :

هى أن وقع العالم على حواسنا — وهو مصدر معرفتنا — ينتج لنا  
أفكاراً وصوراً . وليست هذه الأفكار والصور موجودات موضوعية  
خارج ذواتنا ، لأن الموجود خارج ذواتنا موضوعياً هو مفردات العالم — الواقع —  
وظواهره وأشياؤه وأحياؤه ، إنما تلك الأفكار والصور هى (صورة) هذا  
الواقع . إن ما حصله وعيننا وما وصل إليه من معرفة بالواقع ، هو صورة هذا  
الواقع ، وهى صورة لانطباق الموجودات الموضوعية ، لكنها — هذه الصورة —  
ليست بعيدة عن الموضوعية . كيف ؟

#### هنا تجيء المسألة الثانية :

وهى أن صحة المعرفة لانتهاض (بمجرد) الأفكار والصور ، وإنما تهض صحتها  
بقدر احتوائها على عناصر جوهرية من حقيقة الموجود المدرك ، بموضوع هذه المعرفة .  
معنى هذا أن المدرك موجود موضوعى خارج ذواتنا مستقل عن وعينا به ، لكن  
وعينا به — بالإدراك وما يتبعه من تفسير وبالإحساس وما يتبعه من تقدير : تقويم —  
وإن لم يطابقه ، فإنه ليس بعيداً عن (موضوعيته) ، ذلك أن الوعى هو امتلاك عناصر  
جوهرية من حقيقة الموجود المدرك . معنى هذا — من زاوية ثانية — أن المدرك  
موضوعى ، وأن وعينا به تتحقق موضوعيته بقدر احتوائه على عناصر جوهرية  
من حقيقة المدرك . هناك عوامل تحدد هذا القدر وتحدده . ما هى ؟

#### هنا تجيء المسألة الثالثة :

وهى أن هذه العوامل يمكن درسا ومعرفة علمياً لأنها هى بذاتها الدرس  
العلمى لمستوى تطور الجماعة فى تعاملها مع عالمها الطبيعى ومستوى تطورها فى تنظيم  
حياتها الاجتماعية .  
معنى هذا أن معرفة الجماعة وعاء حافظ لخبرتها التاريخية . ومعنى هذا — من  
زاوية ثانية — أن لتعرف — الإدراك — تاريخاً اجتماعياً محدوداً بخبرة الجماعة ،

وأن التقويم — بها يكن من أمر مقوماته الذاتية والانفعالية والفردية — تاريخاً اجتماعياً مواكباً — ومطابقاً في الكثرة من جزئياته — لتاريخ التعرف ، وأنه — التقويم — محدود بنجزة<sup>(١)</sup> الجماعة .

هنا نكون قد اقتربنا من الارتباط بين التعرف والتقويم ، ومهدنا للاقترب من التعرف والتقويم الجماليين . ولابد — إذا — من وقتين ، واحدة للتعرف ولأخرى للتقويم .

#### ( ٤ )

يفضى التعرف إلى معرفة بالواقع ، لكنه لايفضى إلى قيام ( صلة ) خاصة نوعية بهذا الواقع . وميزنا — في الفقرة السابقة — بين سبيل علماء النفس في درس التحقق الذهني وسبيل علماء الجمال والنقاد النظريين في درس التحقق التشكيلي . وهنا نميز بين سبيل أولئك في درس الحركة الذهنية والنفسية لحظة التحصيل والوصول المعرفين ، وسبيل هؤلاء في درس نتاج هذه الحركة . أي أننا هنا نميز بين عملية التعرف ونتاج هذه العملية .

وبإدراك ذي بدء . فإننا نقف في التعرف أولاً عند بيان حده قبل تبين حدوده : هو توجه وتنبه وقصد وبقطة حواس ووعي من المدرك بأن المدرك قائم خارجه متميز ومستقل عنه . وهو ثمرة التأثر بين القوى المدركة والحواس المتلقية ، وبين التفاتى والإرادى ، وبين الانفعالى والعقلى ، وبين الخبرات الراهنة والخبرات الماضية . وهو ثمرة التأثر بين صفات المدرك وخصائصه وعناصره من ناحية ، وصفات غيره وخصائصه وعناصره من ناحية ثانية ، ثمرة التأثر بين جزئيات الابدنية والانساق والصيغ . أى هو سبيل البشر إلى عمليتى التجريد والتعميم ، خلق الصور والمفاهيم ، المعرفة . ونلتصق كل ذلك في ( حدوده ) :

— التآزر هو الاساس الاول للتعرف . ومن هذا التآزر — كما سبق القول — ما يقوم بين الحواس المتلقية للخبرة الراهنة والقوى المدركة التى تستحضر ما استقر فى الحافظة والذاكرة من نتائج التثبيت والذكرى والتحديد . إن هذه القوى المدركة تكمل الخبرة الراهنة — التى تلقاها الحواس — بالإحياء والاسترجاع للخبرات والحالات الشعورية والوجدانية والفكرية، وتنهض بالتأويل والاصطفاء والتنسيق والضبط ، كما تنهض بالذكور وهو تلقائى ، وبالتذكور وهو إرادى . أما الحواس المتلقية فإن العلاقة بينها ( تكاملية ) : فليس إِبصار شىء معناه أن تمهل الحواس الأخرى، كما أن هذه الحواس تعين الحاسة المتلقية لمدرَك ما بخبراتها مع هذا المدرَك، فقد يبصر المرء شيئاً وتستدعى حواسه فى ذات الوقت رائحة هذا الشئ أو ملمسه أو مذاقه . ومما يكن من أمر كل هذه القوى المتلقية والمستدعية فإنها تستجيب — كما سئرى فى الفصل الثانى من هذا البحث — لحاجات عملية ، كما أنها محكومة فى تطورها ولغاياتها بمستوى التطور التاريخى الاجتماعى : مع هذا التطور الذى لحق بالحاسة الروحية المتذوقة والشعور الجمالى لدى الإنسان ، كانت حواسه الخارجية — البصر والسمع والشم والذوق واللمس — قد تهذبت خلال النشاط العملى . فقد صقل العمل حواس الإنسان ، وانتقل بها — عبر ملايين السنين — من ضيق الحاجة العملية الخشنة إلى رُءاء الحالات الشعورية والإحساسات الانسانية . فاذا كان النشاط العملى للبشر مصدراً لثقافتهم وخبرتهم ، فإنه فى ذات الوقت أساس لتطور حواسهم من صورتها الغريزية البدائية إلى صورتها الإنسانية الراقية : فلقد أصبحت حواس الإنسان الاول حواساً ( إنسانية ) عندما اكتسبت ، باعتبارها وسائل للإنسان فى صلتة العملية بعالمه الطبيعى والاجتماعى ، رفاقة ومقدرة بتقديم تلك الصلة وتطورها . فالعين قد اكتسبت وظيفتها الإنسانية لما استوعبت عملها

النفعى المباشر من نظر ورؤية وإبصار ، ونجاوزه إلى الملاحظة المتعمدة والمراقبة المدققة والرؤى المتأمل، أى صارت العين عينا إنسانية لما أصبحت وظيفتها — مع الجانب النفعى العملى — مصدر إمتاع وإشباع شعورى.. وصارت الأذن أذنا إنسانية لما صقلت قدرتها على نقل الموجات الصوتية وعلى تعيين أنواعها ودلالاتها . كذلك تهذبت حواس الشم والدوق واللمس ، ونمت طاقاتها على توصيل آثار المنبهات الخارجية إلى المخ فأمدت الإنسان بكثير من الخبرات عن عالمه (١) .

— وكما يتم التآزر فى التعرف بين الحواس المتلقية والقوى المدركة للمستدعية كذلك، فإن التآزر يتم بين صفات المدرك وعناصره وخصائصه التى تقع — أثناء التعرف — فى متناول التلقى والاستدعاء . أى أن المعروف يتبدى ( كلا ) بما أبدى من صفاته وعناصره وخصائصه ، كما تبدى الماروف ( كلا ) بما أهمل من حواسه المتلقية وقواه المدركة المستدعية . إن التعرف لا يسطع أداة معرفية مخصوصة ليتعرف على عنصر مخصوص من عناصر المدرك . كذلك فإن المدرك لا يبدى عنصراً واحداً منعزلاً عن صلاته وتفاعلاته بغيره من العناصر ، كما أن المدرك بكل عناصره — التى وقعت فى متناول الحواس المتلقية والقوى المستدعية — إنما يتبدى متصلاً ومتفاعلاً بغيره من المدركات . وهذا يفسر قدرة البشر على إدراك الانساق والصيغ والأبنية ، مستعينين بوجوه التقارب والتشابه ، وبوجوه المخالفة والمشاركة . . الخ .

— والتعرف سبيل التجريد إذ هو يخلص المدركات من صفاتها غير الأساسية . وهو سبيل التعميم إذ هو يعين على بيان الخصوصية والتنوعية . والتجريد والتعميم هما الأصل فى المعرفة البشرية : . . . ووصول الذهن البشرى إلى تكوين المفاهيم المجردة وإنشاء الرموز هو أولى القرائن المشيرة إلى تقدم هذا الذهن وإلى نمو طاقتي

التجريد والتعميم فيه : فالتجريد هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفة أوجه اشتراك الكلي من الجزئ بتخليص المعنى من المادة ، بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادى وبشروط الزمان والمكان والتعميم هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة — أو المعاني المجردة — على كل الجزئيات والأشياء التي تشترك في تلك الصفة ، مع اتساع هذه الصفة لما يستجد من جزئيات وأشياء داخل نفس المجموعة (٧) ، إن التعرف — على هذا — حالة ( عقلية ) ، فهو يختلف عن العاطفة التي هي حالة ( وجدانية ) ، وعن الإحساس الذي هو حالة ( انفعالية ) . إن التعرف أصل المعرفة . والتعرف بذاته لا ينتهي إلى الصلات الخاصة بين البشر وواقعهم — الصلة الروحية ، العقلية ، التفضية ، الجمالية ... الخ — لكنه ، لأنه سبيل كل معرفة ، سند أول لكل صلة خاصة نوعية . إن التعرف ينتهي بمعرفة لا بصلة .

### ( ٥ )

لا يقيم التعرف بذاته — وإن يكن أصل المعرفة — صلة خاصة نوعية بين المتعرف وعالمه . ما الذي يقيم هذه الصلات الخاصة النوعية — التفضية ، الروحية الجمالية ، .. الخ — بين البشر وعالمهم ، واقعهم الطبيعي والاجتماعي ؟ ؟ . أساس كل هذه الصلات التقويم ( التقدير ) وهو مرتبط — يتبع — الإحساس ، لا التفسير الذي يرتبط — يتبع — التعرف . ولقد سبق القول إنه الذي يجعل تعرفاً ما ( جمالياً ) إنما هو التقويم الجمالي ، فكأننا قلنا هناك — ونقول هنا — إن التعرف الجمالي هو هو الإحساس الجمالي .

في عملية التعرف يكون التوجه — الإرادى — إلى الحصول على صفات المدرك الموضوعية وعناصره ، وتكون هذه الصفات والعناصر بارزة في اتصال بعضها

بالبعض الآخر ، وفي تفاعل بعضها مع البعض الآخر . أما في عملية الإحساس فإن الفعل - غير الإرادى - إنما يكون لأثر صفات المدرك الموضوعية وعناصره على حواس المدرك المتلقية وقواه المستدعية ، وتكون هذه الصفات والعناصر ( محسوسة ) بقدر اتصالها بتلك الحواس والقوى وبقدر تفاعلها معها .

وفي عملية التعرف يكون التوجه الإرادى إلى الحصول على معرفة بجميع الصفات والعناصر والخصائص التي اتصلت بها الحواس المتلقية والقوى المدركة . وهنا يتخلص المتعرف هذه الصفات والعناصر والخصائص من نتائجها ( الانفعالية ) مع حواسه ، لأن الشأن إنما هو للوصول إلى ( موضوعية ) هذه الصفات والعناصر والخصائص . أى الوصول إلى ( نوعية ) المدرك وتمايزه عن غيره من المدركات .

النتيجة هنا هي التعميم . أما في عملية الإحساس فإن التفاعل غير الإرادى إنما يصل إل صفة فردة أو عنصر فرد من صفات المحسوس وعناصره . إن الاتصال هنا - بين ( المتلقى ) والمحسوس - يتم في ( ظروف ) محددة خاصة . إنه لا يكون بين جميع ( صفات ) المحسوس وجميع ( حالات ) صاحب الحواس ، وإنما يكون بين صفة فردة من صفات المحسوس وحالة خاصة - جسمية ونفسية و ( حسية ) - للمتلقى . النتيجة هنا هي التخصيص .

هنا يمكن القول إنه يسهل صياغة نتيجة التعرف ( التعميم ) ، وتصبح صياغة نتيجة الإحساس ( التخصيص ) <sup>(٨)</sup> ، بل إنه يمكن لمتلق أن يتوصل اتصالاً ( مثمراً ) بحسوس ويصعب عليه في ذات الوقت أن يتعرف على هذا المحسوس .

ينتهى كل إحساس بتقويم يحدده . ويكون الإحساس جمالياً إذا انتهى بتقويم جمالى :



هنا البناء على الطراز الفرعوني .

وهو بناء مرهج : تقويم نفسي .

وهو بناء رائع : تقويم جمالي .

ليس هذا التقويم ثمرة لفئة موضوعية من صفات المحسوس به ، ولكنه يشير — إن كان الإحساس سويا — إلى صفة موضوعية في ذات الوقت. إنه يدل على صفة موضوعية وإن لم يطابقها .

إنه متميز وخاص . إنه ثمرة لخبرة فريدة لا تطابق غيرها من خبرات المتلقي ، ولا تطابق خبرة من خبرات غيره من البشر . إنه لا يتصل بالنوعية : التميم . ولكنه يتصل بالعينية : التخصص .

كل صلة هي تعامل نوعي خاص مع الواقع .

والصلة الجمالية هي تعامل جمالي مع الواقع .

فاذا كانت الحواس المتلقية والقوى المتحركة المستدعة — أدوات الإحساس — مرتبطة في نموها ودرجة تطورها وتلقيها واستدعائها بمستوى التطور العملي والتنظيم الاجتماعي للجماعة ، فإن هذه الصلة ذات طابع اجتماعي .

وإذا كانت الظواهر والأحياء والأشياء — في الطبيعة والمجتمع — تضم من الصفات والعناصر والخصائص أكثر مما وقع في متناول الإحساس ، وإذا كان ما وقع في متناوله إنما هو مرتبط بذلك المستوى من التطور العملي والتنظيم الاجتماعي للجماعة ، فإن هذه الصلة ذات طابع اجتماعي .

إن عنصراً من عناصر الجمال في شيء ما لا يبرز في الإحساس الجمالي ولا يصاغ في التقويم الجمالي بحقيقته الموضوعية فحسب ، وإنما يبرز استجابة لحاجة روحية جمالية وحسب طاقته على الوفاء بهذه الحاجة . فاذا كانت الحاجات الروحية

والجمالية للأفراد لا تتجاوز ذلك المستوى من التطور ، فإن الصلة الجمالية ذات طابع اجتماعي .

إن الصلة الجمالية بالواقع — بخصوصيتها وعناصرها الذاتية والفردية — صلة اجتماعية .

وهذا الأمر — اجتماعية الصلة الجمالية وطبيعة المعرفة الجمالية — موضوع الفصل التالي — المعرفة — من هذا البحث .

## مراجع وهوامش

١ - راجع الفصل الرابع والثلاثين ( ص ٧١١ ) من المجلد الثاني ، من مجموعة :

Great books of the Western World. London, 1952.

( وسنشير الى هذه المجموعة بعد ذلك بالحرفين : G.B )

وراجع كذلك ( ص ٩٠ ) من كتاب :

The hidden God, by Lucien goldmann, Translated From The French by Philip Thody, London, 1976.

٢ - راجع - من وجهة نظر مثالية - في هذه العلاقة :

Hegel, The Philosophy of history, First Part, P. 219, ( G.B. )

٣ - راجع - من وجهة نظر مثالية - مايلي :

- كتاب هيجل السابق ، القسم الثاني ، ص ٢٦٧ .

وراجع في نفس الامر - من وجهة نظر مختلفة - مايلي :

- عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الادب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٧ ، الفصل الاول من الباب الثاني .

٤ - راجع الفصلين السابع ، والثامن عشر من المجلد الاول ، في مجموعة :

( G. B. )

وراجع كذلك مقدمة كتاب جولدمان المذكور في الهامش الاول .

٥ - راجع - في طيبة كل من التعرف والتقويم والتاريخ الاجتماعي المحدود بختبرة الجماعة لسكل منهما - مايلي :

( ١ ) الوحدات ( ٤-٦-١٨-٣ ) في مجموعة ( G. B. )

(ب) جيروم ستولنيتز : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد  
زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ م ، صفحات :

(٣) ١١١ ، ١١٠ ، ٨٧ ، ٨٦ ، ٥٩ ، ٥٥ ، ٥٤ ، ٤٤ .

Critical Theory Since Plato, edited by Hazard Adams New  
York, 1971, P. 1055, P- 1141.

٦ - عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٥ .

٧ - المرجع نفسه ، ص ٢٣ .

٨ - راجع الوحدات ( ٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤ ) من المجلد الأول في مجموعة :

( G. B. )

الفصل الثاني

المعرفة الجمالية

[ النوعية يدخل الى الماهية ]



وصلنا - في الفصل السابق ( التعرف ) من هذا البحث - إلى أن قدرة البشر على تمييز واقعهم متوقفة على قدر ما يعرفون عن هذا الواقع . ووصلنا إلى أن سبيل البشر إلى معرفة واقعهم واحد هو الإدراك المقترب بالتفسير - الذي يفرض إلى المعرفة . كما وصلنا إلى أنه بجانب معرفة الواقع ، هناك ( الصلة الجمالية ) بهذا الواقع . وسبيل البشر إلى هذه الصلة واحد هو الإحساس - المقترب بالتقدير - الذي يفرض إلى : صلة خاصة نوعية هي الصلة الجمالية . وهنا نقول : إن صحة المحتوى المعرفي ثمرة الإدراك والتفسير ، إنما تبدى فيما ينصح عنه هذا المحتوى من ( حقائق ) المدركات ، أي أن صحة المعرفة لا تنهض بالمفاهيم والأفكار والتصورات والصفات النظرية مجردة ، وإنما تنهض صحتها على احتواء تلك المفاهيم والأفكار والتصورات والصفات على حقائق أساسية تتصل ( بماهية ) موضوع المعرفة . وبطبيعة الحال فإن هذه المعرفة ليست ( علماً ) ولكن العلم ، وهو يصوغ الفروض ويضبط المناهج والطرائق والأدوات ، لا يمكن أن يغفل التراث المعرفي البشرية . إن المعرفة تتصل اتصالاً حيوياً بالعلم ، فهي وإن لم تنته بفلاتها إلى ( الحقيقة العلمية ) إلا أنها ( للمادة ) العقلية والفكرية للعلماء ، كما أنها ( البداية ) الضرورية لفروض العلم ومشكلاته . نريد أن نقول : إن معرفة الواقع مبذولة - بدرجات متفاوتة للبشر ، وإن العلم نشاط معرفي محصور ينهض به بعض البشر : العلماء .

هذا عن ( المعرفة ) أما عن ( الصلة ) فإنها : تثمر ضرراً باحساناً وحيماً من خيروب المعرفة ، يتصل - بصورة خاصة - بحقيقة المعروف ( الموضوعية ) ، لكنه ليس ( مادة ) أصلية ومباشرة من مواد العلم - إن الصلة الجمالية بالواقع تثمر

معرفة جمالية بهذا الواقع . وتحتوى هذه المعرفة الجمالية - على الرغم من نهوضها على التقويم الذاتى ، وهو عاطفى انفعالى روحى - على عناصر موضوعية أساسية تتصل بحقائق المدركات من ظواهر وأشياء وأحياء وعلاقات . وذلك لأن سلامة التقويم الجمالى ليست هى التى توجد الصفة الجمالية فى المدرك ، وإنما موضوعية الصفة الجمالية فى المدرك هى التى توجد سلامة التقويم الجمالى ، إذا كان التعرف الجمالى ( الإحساس ) سوياً . يمكن القول بعبارة أخرى : إن الصلة الجمالية بالواقع مبدولة - بدرجات متفاوتة - للبشر ، وإن الفن نشاط جمالى مخصوص ينمض به بعض البشر : الفنانون .

إن هذا كله ينتهى بنا إلى نفى التضاد بين ( العلم ) و ( الفن ) ، ولكنه ينتهى بنا فى ذات الوقت إلى التمييز بينهما : إذا كان هناك سبيل واحد أمام البشر إلى ( معرفة ) واقعهم ، فإن هناك سبيلين إلى ( التعامل ) مع هذا الواقع ، سبيل العلم وسبيل الفن . أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة ، كما تتبدى الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة .

وهكذا نجد أنفسنا بصدد تمييز المعرفة الجمالية ، بعد إذ ميزنا - فى الفصل السابق - الصلة الجمالية . وهاهنا تبرز ضرورة الموقف ( النقدى ) من المناهج الفكرية فى تمييزها لهذه المعرفة<sup>(١)</sup> الجمالية : إن المثالية - موضوعية وذاتية - قد أنكرت الوجود الموضوعى وجعلته تصوراً ذهنياً وشكلاً ظاهراً للفكر ، أى أنها جمعت الوجود من خلق الوعى ، الموضوعى من خلق الذاتى . إن الوجود الحق - فى المثالية الموضوعية - هو عالم المثل وصفته النموذجية والسرمدية والكمال . أما الوجود المدرك المحسوس فليس سوى صورة جزئية شائبة من ذلك الوجود الحق . والوجود الحق - فى المثالية الذاتية - هو الذات ، هو الوعى الإنسانى ، أما العالم خارج هذه الذات فهو من خلقها ، ووجوده متوقف على



إدراكها . فإذا كانت الذوات تتغير ، وإذا كانت كل ذات تخلق ( العالم ) على صورة خاصة ، فليس هناك عالم واحد موضوعي ، وإنما هناك عوالم بعدد الذوات المدركة . وواضح أن هذا النظر المثالي ينتهي إلى إهدار موضوعية الصفات الجمالية في الظواهر والمدركات والعلاقات ، وإلى جعل الجمال من خلق الذات الفردية المدركة . كما أن هذا النظر ينتهي إلى الانشغال بالبحث عن ( ملكات ) وأدوات معرفية خاصة وجدانية ونفسية . ويؤدي هذا - في الجمال - إلى تفسير الصلة الجمالية بملكات معرفية مخصوصة ، وإلى تفسير المعرفة الجمالية بالطوائف الفردية والذاتية فحسب . ويؤدي - في الفن - إلى البحث عن الحقائق النفسية والمزاجية ، أي إلى البحث عن الفنان في عمله الفني . ومن المثاليين الماديون المتنافزيون الذين فسروا الصلة الجمالية بصفات طبيعية و ( واقعية ) في الظواهر والأحياء والأشياء والعلاقات ، ومن هنا أهدروا - في تفسير المعرفة الجمالية - العناصر الذاتية والفردية كما أهدروا الحاجات العملية والروحية وهي ذات طوابع اجتماعية . ويؤدي هذا - في الجمال - إلى أن الصفات الجمالية - طبيعية واجتماعية - هي التي ( تدعو ) إلى صلة جمالية بها ، وهي التي تقيم هذه الصلة ، ويؤدي إلى أن المعرفة الجمالية ضرب من ضروب المعرفة ( العلمية ) . ويؤدي هذا - في الفن - إلى البحث عن الحقائق الطبيعية والاجتماعية ، أي إلى ( طبيعية ) تطلب صورة الواقع منعكسة مرآوياً في العمل الفني . وليس شك الآن - بعد التقدم العلمي والتكنيكي في الربع قرن الأخير - أن رد الصلة الجمالية إلى ( ملكات ) معرفية مخصوصة قد تجاوزه العلم بشروط طويلة ، بعد أن تجاوز ( نظرية الملكات ) - أحد أصول الفكر المثالي في القرن الماضي - وبعد أن أبدى المدرك كلا والمدرك كلا . وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى طوائف فردية وذاتية أصبح محمداً لا يرد في الفكر الجمالي إلا في كتابات غلاة المثاليين الذاتيين . كذلك فإن

رد الصلة الجمالية إلى ( صفات طبيعية واجتماعية ) تقيم بذاتها حملة البشر الجمالية بها قد تجاوزه العلم بشروط طويل، بعد إذ أبدى حركة الذات المتعرفة نجوم موضوع المعرفة، وما يقف وراء هذه الحركة من حاجات جمالية وروحية فردية واجتماعية. وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى ضرب من المعرفة ( العلية ) قد أصبح محدوداً لا يرد في الفكر الجمالي إلا في كتابات غلاة الماديين الميتافيزيقين. أما هذا من الجمال في مناهج المثاليين الذاتيين والمثاليين الماديين الميتافيزيقين . أما عن الفن في مناهجهم فإن طلب حقائق الواقع منعكسة مرآوياً في الفن أصبح مهماً ( جلفاً ) لا يقف عنده باحث اليوم ، إذ تجاوز البحث العلي طلب ( الواقع في الفن ) — وهو الطلب الذى يشغل في الأعمال الفنية بصور الواقع عن ( تصويرها ) — إلى طلب ( الفن في الواقع ) وهو الطلب الذى يفسر الظاهرة الفنية فى علاقاتها بغيرها من الظواهر بعد أن يفسرها فى ذاتها . كذلك فإن طلب الحقائق النفسية للفنان ( من عمله ) يشغل عن طلب تشكيل هذه الحقائق النفسية جمالياً ( فى عمله ) . ولقد أصبح التحقق الإبداعي للحقائق النفسية فى الأذهان من شأن عالم النفس ، كما أصبح التحقق التشكيلى فى الأعيان من شأن عالم الجمال ، وأقصد للفن . إن حقائق واقعية ونفسية تفسر المثير الأولى الذى يحفز الفنان إلى الإبداع . ومسماه لبس صياغة مفاهيم وأفكار حول تلك الحقائق ، وإنما مسماه هو التشكيل الجمالى لموقف ذاتى طبيعة نفسية فكرية اجتماعية . وتتبدى عناصر الموقف مشكلة ، لذا لا يمكن فهمها ولا ( الحديث ) عنها إلا بقرائن تشكيلية . إن الفنان لا يواجه المثير وإنما يستجيب له ، وهو لا يصوغ الموقف وإنما يشكله . فالتشكيل سبيل الفنان إلى إعادة ( ترتيب الأوضاع ) فى عالمه النفسى ، وإلى إعادة ( بناء العلاقات ) فى عالمه الواقعى ، للوصول إلى واقع نفسى وروحى واجتماعى أكثر

كلاماً وتناقهاً وانسجاماً . لهذا كله فإننا المشكل الذى يواجهه الفنان هو مشكل تشكيلى . ولقد أصبح هذا المشكل التشكيلى هو ( المادة ) المميزة التى تحدد مجال البحث الجمالى والفنى . لقد صار مشكل الفنان والناقد واحداً . وتأسيساً على هذا فإن أى استخلاص لواقعى لا تدل عليه قرينة تشكيلىة إنما يقع فى مجال أصحاب علوم الاجتماع والتاريخ والاقتصاد ولا يقع فى مجال أصحاب علم الجمال والنقد الفنى الذين يدلون على الواقعى بقرائن تشكيلىة . كذلك فإن استخلاص أية حقيقة نفسية لا تدل عليها حقيقة تشكيلىة إنما يقع فى مجال أصحاب علم النفس ولا يقع فى مجال أصحاب علم الجمال والنقد الفنى الذين يدلون على الحقائق النفسية بالحقائق التشكيلىة .

اتجه بحثنا هنا إلى التمييز بين معرفة ما هيئها ( علمية ) ، ومعرفة نوعية ماهيتها ( جمالية ) . ولم يكن يفيدنا — وإن أفاد فى مجالات أخرى غير البحث الجمالى — أن نتمتع التصنيف الأرسطاطالىسى للمعرفة ، وقد رأى أرسطو فيه أن وظيفة المعرفة تحدد نوعيتها ، ورأى فيه للمعرفة ثلاث وظائف مدارها أن الناس تطلب المعرفة لتطلع أو لتتفع أو لتبتدع . ولم نتمتع التصنيف اليبكوفى الذى نهض على ملكات عقلية ثلاث هى العقل والتخيل والذاكرة . ولم نتمتع القول بالتضاد بين معرفة مباشرة حدسية ومعرفة غير مباشرة ( انتقالية ) برهانية أو استدلالية ، ولا القول بالتضاد بين معرفة مشخصة حسية ومعرفة مجردة عقلية ، ولم نتمتع القول بالتضاد بين حقيقة موضوعية تصل إليها الأذهان وحقيقة صورية تستقل عن الأذهان . ولم نتمتع — أخيراً — القول بالتضاد بين صفة حقيقة تخصص ما هو موجود وصفة مثالية تُستخيل لغير موجود .

إنما اتجه بحثنا إلى درس معرفة علمية ومعرفة جمالية ، ليس لبيان التضاد بين علم وفن ، وإنما لتمييز كل منهما عن الآخر . ومادام هنا الأساسى — فى هذا الفصل

من البحث — هو طبيعة المعرفة الجمالية ، فإن وقتين عند خصائص كل من ( الجمالى ) ( ٢٦ )  
و ( الفنى ) ضرورتان فى هذا السبيل .

### ( ١ )

إن صلة الإنسان الجمالية بواقعه ذات ( خصائص ) فردية وذاتية ، وهى —  
فى ذات الوقت — ذات ( طابع ) اجتماعية . كيف ؟ . إن هذه الصلة ( كيفية )  
تعامل بين ( الفرد ) وواقعه ، وهى كيفية تثمر ضرباً خاصاً — ذاتياً موضوعياً —  
من المعرفة .

ويؤثر هذا الضرب المعرفى الخاص فى تكوين المثل الأعلى الجمالى للجماعة  
ويتأثر — فى ذات الوقت — بهذا المثل الأعلى الجمالى . إن ثمرة الصلة  
الجمالية — وتبدى هذه الثمرة فى فكر جمالى وتصورات وقيم ومثل عليها  
جمالية — تقع جزءاً من البناء الثقافى للمجتمع ، وهو البناء الذى ينعكس طبيعة  
العلاقات الاجتماعية السائدة فى هذا المجتمع ومستوى تطورها . ومادام البناء الثقافى  
محكوماً باتجاه ( فكرى ) عام ممبر عن الأوضاع والعلاقات التاريخية الاجتماعية  
فإن ثمرة الصلة الجمالية محكومة بذات الاتجاه . ونستطيع القول هنا إنه على الرغم  
من خصوصية الصلة الجمالية وعلى الرغم من نوعية ثمرتها — أنقول بسبب تلك  
الخصوصية وهذه النوعية ؟؟ — فإن هذا الضرب من التعامل مع الواقع — الصلة الجمالية —  
ينهض بدور بارز فى التغيير التاريخى والاجتماعى ، لأنه الضرب الذى تسطع فيه  
التناقضات من خلال ما يكشف عنه من وجوه تناغم ووجوه نشاز فى السلوك  
والأعراف والمثل وظواهر الحياة الاجتماعية وطرائق الحكم .. الخ . وتأسيساً  
على هذا كله فإن أمرين يتحددان بصدد العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات  
الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية وصور البناء الثقافى المختلفة من ناحية ثانية.

**أولهما :** أن الصلة الجمالية لها ( خصوصية ) إذ هي ليست ( علاقة اجتماعية ) كما أنها ليست انعكاساً آلياً للعلاقات الاجتماعية — كصور البناء الثقافي وأشكاله — وإنما هي صلة خاصة ( ذات طابع اجتماعي ) تكتسبه لأن عمرتها — من الانظار والنظريات والقيم والمثل والأفكار الجمالية — محكومة بما يسود البناء الثقافي للجمع : تشارك في تكوين هذا البناء كما تشارك في تغييره ، وهي متأثرة بنهجه مؤثرة فيه .

**وثانيهما :** أن العلاقات الاجتماعية تعد الصلة الجمالية بتحديد آفاقها ، وأن الصلة الجمالية تنزع نحو الإفلات من هذا الحد والتحديد ، ثم إنها بطبيعتها تكشف ( طبيعة ) العلاقات الاجتماعية فتساعد على التغيير الاجتماعي .

إذن لابد من بيان لهذه الأمور : نشوء الصلة الجمالية بطبيعتها الفردية الذاتية ، ونشوء الطوائف الاجتماعية لهذه الصلة ، ونشوء المثل الجمالي الأعلى لدى الجماعة .

رأينا — في موضع سابق — أن التعرف ( نفسي ) إذا كان موجهاً إيجاباً عملية ساعياً إلى تلبيتها ، وأنه ( جمالي ) إذا وجهته حاجة جمالية روحية فسمى إلى تلبيتها . إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها ، وإنما تتوجه القوى المدركة إلى الصفات والمناصر التي تطلبها الحاجات العملية النفسية والحاجات الروحية الجمالية . ولقد تطور ( الجميل ) عن ( النافع ) ، ثم تضجى الظاهرة الجمالية مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشري ، لكن الجميل — بعد الاستقلال التسي للظاهرة الجمالية لم ( يتناقض ) مع النافع تناقضاً أصيلاً : إن النشاط العملي للبشر مسير بغاياتهم ، وكانت هذه الغايات — أول أمرها — نفعية ، ولكن هذا النشاط العملي وما نشأ عنه من علاقات قد أنشأ حاجات نفعية جديدة وحاجات روحية جمالية وارتقى بالحواس والقوى المدركة حتى هيأها لصلة جديدة

بين البشر وواقعهم هي الصلة الجمالية . لقد تبنت هذه الصلة في كل مظاهر الطبيعة وفي كل ظواهر الحياة الاجتماعية ، ولقد تطورت حواس البشر المدركة والذائقة بحيث تدرك في كل تلك المظاهر والظواهر ما يبرزه مستوى التطور من عناصرها الجمالية وما يفي بالحاجات الإنسانية الجمالية والروحية . إن النشاط العملي — وهو يتوجه إلى تلبية الحاجات النفسية — أنشأ الحاجات الجمالية ، وطور الحواس والقوى أدوات إنسانية تعين على تلبية هذه الحاجات : . . . لقد كان الإنسان يرى — بصورة غامضة — فيما يصنعه لونا من السيطرة على مادته ولونا من الشعور المهيم بتحقيق الذات عن طريق أولى للخلق والإبداع والتشكيل . غير أن هذا كان شعورا مبكرا بفرحة ( الصنع ) والقدرة على التحويل ، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية مستقلة . إنما بدأ الفن في وجوده المتميز عندما صار العمل ( إنسانيا ) أى عندما صار خاضعا لأهداف إنسانية واعية . فهنا تحول تاريخ الإنسان من أن يكون ( تاريخا بيولوجيا ) إلى أن يكون ( تاريخا اجتماعيا ) متبديا في أشكال ثقافية من بينها الفن . كذلك فإن العمل قد صاحبه المماناة الجمالية وتطور معه الشعور الجمالى لدى البشر ، وهو الذى طوره وأغناه . لكن هذا الشعور كان ( فرحة فظة ) بدائية عندما كان العمل في صورته الأولى الحيوانية ، عندما كان متوجها فحسب إلى إرضاء الحاجات المعيشية والبيولوجية القريبة . فلما تطور العمل إلى صورته الإنسانية الواعية الهادفة ونشأت معه حاجات إنسانية جديدة تحول ذلك الشعور الجمالى البدائى إلى ( متعة روحية ) . وارتباط هذه المتعة الروحية بالحاجة الإنسانية يجعل الجميل يتضمن بالضرورة النافع ولا يتناقض معه ، إذ يرى الإنسان هنا ، كنتاج ، أن ما صنعه يحقق نفعا مباشرا ويلبي حاجة عملية قائمة ، كما يرى فيه في نفس الوقت قدرته على الخلق وطاقته

الإبداعية ، وفي هذا أعلى مدارج المتعة الروحية والجمالية ... (٣١) . معنى الكلام هنا أن العمل — وهو نشاط جمعي اجتماعي — قد أقام الصلة الجمالية بين الإنسان وواقعه ، وهي صلة ذات طبيعة فردية ذاتية اتخذت طوابع اجتماعية بعد مراحل طويلة من التطور البشرى . وبهم هاهنا أن ( الفعل ) قد ولد ( الانفعال ) ، وأن الصلة الجمالية قد أصبحت نشاطا إنسانيا أساسيا . وبهم كذلك أن هذه الصلة الجمالية قد صارت مصدر ضرب خاص من ( المعرفة ) بالواقع : ماهية جمالية ، ومادته الطبيعية والاجتماعية بظاهرها وظواهرها ، ومجاله الحياة للنفسية العاطفية الروحية ، وأداته القوى المدركة والطاقت الدائقة . وبهم كذلك أن هذا الضرب الخاص من المعرفة — باعتباره كيفية تعامل مع الواقع — قد صار سبيل الإنسان إلى ضروب خاصة من ( المعارف ) تزيل غوامض وجوانب إبهام في عالمه النفسى والجسمى وفي واقعه الطبيعى والاجتماعى : إن الخبرة الجمالية — وهى ثمرة هذه السكيفية من التعامل مع الواقع — تعين على اكتشاف المركب فى البسيط والناضج فى الأولى ، كما أنها تعين على أن يتطور البسيط إلى مركب والأولى إلى ناضج . فمن الإشارات الأولى — الأيماء والاياء... الخ — تنمو صور مبكرة تتطور مع الخبرة الجمالية إلى طريق الوعى بالتجانس والتآلف . ومن خبرات جمالية أولية تحصل بصور من التنضيد والتنسيق تتراكم خبرات جمالية فى اتجاه الوعى بالموازاة والتوازن ، وفى اتجاه تحصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق ، أى فى اتجاه الوعى بالتكوينات والنماذج والأنماط . إن نضج هذه الخبرات الجمالية — بنضج الخبرة التاريخية الاجتماعية عامة — يؤهل التعرف الجمالى للوصول إلى ( معارف ) جمالية أصعد ، ويؤهل الوعى الجمالى لتحصيل هذه المعارف : تنجيه هذه الخبرات الجمالية الناضجة — المركبة ، المعقدة ؟ — إلى

الوعى بحقيقة ( التناظر ) ومدارها أن اكتشاف عنصر من عناصر ظاهرة مايعين  
— ضرورة — على اكتشاف كافة عناصرها .

وتجه إلى الوعى بحقيقة ( التناغم والانسجام ) ومدارها أن الكيفية الصحيحة  
لترابط عناصر شيء ما تؤدي إلى التوصل الصحيح لأثر هذا الشيء . أو إلى الأداء  
الصحيح لوظيفة هذا الشيء . وتجه إلى الوعى بحقيقة ( التاسب ) ومدارها أن  
العلة الصحيحة بين عناصر شيء ما تؤدي إلى صحة قيام كل عنصر بدوره وإلى سلامة  
موقع كل عنصر من كافة العناصر ، وإلى سلامة نهوض ( الكل ) بوظيفته .

وتجه إلى الوعى بحقيقة ( الإيقاع ) ومدارها صلة العنصر بالعنصر وصلة  
العنصر بكافة العناصر ، وهى الصلة التى تتضمن — بصورة غامضة التوافق والرجوع  
— وتمض — بصورة واضحة — على التعاقب والترابط والتكرار . وبطبيعة  
الحال فإن ( الوجوه الأخرى ) من علاقات العناصر — نعى بالوجوه الأخرى :  
التناظر . التشوؤ . التناقض . . الخ — قد كانت تعين على نضج الخبرات الجمالية وعلى  
حصولها على ( حقائق ) الصفات والعناصر والخصائص الجمالية فى الظواهر والأحياء  
والأشياء . إن ( المصطلحات والدلالات الجمالية لألفاظ بأعيانها ) إشارات إلى  
خبرات البشر الجمالية : الجمال والجلال وما يدور فى دائرتهما من ( الرفعة . السمو .  
الحسن . الفتنة . الروعة . العظمة . البهاء . السناء . الكمال . الخلاوة . اللطف .  
الصباحة . الوضاعة . الملاحظة . الطرف . الرشاقة . . الخ . وما يكشف عنها بالصدق  
ويكشف عن وجوده بذاته : القبح . الدمامة . الجلالة . . الخ . وما يكشف عن  
( حالات ) من التعرف والتلقى : السرور . الرضا . الارتياح . الفرح الجبور .



وما يشير إلى ( مشاعر ) بالتناهي إزاء الجمال وباللاتناهي إزاء الجلال (٤) ،  
وبالعجز الاليم الذي يرغبنا عن الجليل وباللذة التي ترغبنا فيه .

هذا عن تكون ( الخبرة ) الجمالية ، وهي ثمرة الصلة الجمالية بالواقع ، أى  
ثمرة كيفية التعامل الجمالى مع الواقع . والصلة الجمالية — كما ذكرنا في موضع سابق —  
ذات (طبيعية) ذاتية فردية ، فكيف تتخذ هذه الصلة (طوايع) اجتماعية ؟ وكيف  
يتمتع مثل جمالى أعلى للجماعة ؟ . ليس في البناء الثقافي للمجتمع ما ينتج عن العناصر  
الموضوعية في الطبيعة بذاتها ، ولا ما ينتج عن الطاقات الذاتية للأفراد بذاتها . إن  
كل ما في البناء الثقافي للمجتمع إنما يعكس مستوى تطور علاقة البشر بالطبيعة ،  
وطبيعة علاقاتهم الاجتماعية فيما بينهم . إن مستوى تطور العلاقة بالطبيعة وطبيعة  
العلاقات الاجتماعية يطبعان (الحاجات) الذاتية الفردية بطوايع اجتماعية ، كما أنهما  
يحسبان استجابات الأفراد بهذه الطوايع . وهنا تصير الخبرات الجمالية — وهي ثمرات  
صلة ذات طبيعية ذاتية فردية — إلى تعميم جمالى يعكس خبرة الجماعة ويكون  
مثلها الجمالى الأعلى . ويؤثر هذا المثل الجمالى الأعلى — بعد تكونه ونضجه —  
في الخبرة الذاتية الفردية ، فيحددها ويحددها ، لكن هذه الخبرة — بطبيعتها — تمود  
إلى ذلك المثل الأعلى فتؤثر فيه بدورها . ينزع المثل الأعلى الجمالى للجماعة إلى تحديد  
الخبرة الجمالية الذاتية الفردية بحدود الآفاق الماثلة لتطور الجماعة ، وتنزع الخبرة  
الجمالية الذاتية الفردية إلى هز هذا المثل للوصول إلى آفاق أبعد . إن الصلة الجمالية  
تنزع — في اتجاه المثل الجمالى الأعلى ، وفي اتجاه البناء الثقافي ، ومن ثم في اتجاه  
العلاقات الاجتماعية القائمة — إلى التعديل والتغيير والتشوير .

وبدهى — بعد ما جاء في هذه الوحدة من البحث — أن المثل الأعلى الجمالى  
إنما يعكس ( جمالية ) القوة الاجتماعية المسيطرة في المجتمع ، ولذلك فإن هذا المثل

الجمال الأعلى لا يتغير تغيراً أساسياً إلا بالتغيرات الأساسية ( المراحل التاريخية الاجتماعية: الانقطاعية الرأسالية ... الخ ) في حياة المجتمع . إن المثل الجمال الأعلى يعكس جمالية مرحلة تاريخية كاملة من حياة المجتمع ، ولا يتغير هذا المثل تغيراً حقيقياً إلا بتغير هذه المرحلة .

## ( ٢ )

الجمال أشمل من الفن . فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشرى عامة ، تبدي ماهيتها وتناجها في كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي . أما الفن فتشاطر جمال مخصوص ، ينمض به الأفراد الفنانون . يقبدي الجمال عناصر وخصائص وصفات في الظواهر والأحياء والأشياء ، ويعمل الفن في دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات ، لكن ( تاريخ الفن ) لا ( يشخص ) كل هذه العناصر والخصائص والصفات ، كما أن ( الأعمال الفنية ) لا ( تشكل ) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية في واقع ما .

الجمال كيفية تعامل أساسية مع الواقع ، والفن يعتمد هذه الكيفية لكنه لا يستغرقها . الجمال صلة خاصة أحد طرفيها كافة البشر الأسوياء . والفن نشاط مخصوص ينمض به أفراد فنانون .

ولقد رأينا — في الفصل السابق من هذا البحث — أن التعرف الجمال فردي ذاتي إذ هو نتاج التقويم الجمال الناهض على الإحساس والتقويم ، وأن المثل الأعلى الجمال اجتماعي إذ هو وجهة قوى اجتماعية محددة تسيطر اجتماعياً وتتخذ في الحياة الثقافية والروحية وجهة واتجاهات تتفق ومصالحها .

ولقد رأينا كذلك أن التعرف الجمال يؤثر في المثل الجمال الأعلى للجماعة ويتأثر

به ، وأن المثل ينزع منزع التثبيت والتجميد ، وأن التعرف ينزع منزع التعديل والتغيير .

وكان معنى ذلك كله أن ( التاريخ الجمالى ) للمجتمع يعكس الانتقالات الأساسية فى التاريخ العام لهذا المجتمع ، وأن الخبرات الفردية الذاتية بنزوعها نحو زلولة ذلك التاريخ الجمالى إنما تنهض بدور ( نوعى ) فى التغيرات والانتقالات الأساسية فى التاريخ العام للمجتمع . وها هنا سنرى فى العمى الفنى ما رأيناه فى التعرف الجمالى . وفى التاريخ الفنى ما رأيناه فى التاريخ الجمالى .

إن العمل الفنى ذو طبيعة فردية ذاتية وهو فى ذات الوقت ذو طوابع اجتماعية ، لأن التاريخ الفنى اجتماعى ، وكلاهما — العمل الفنى والتاريخ الفنى — يؤثر فى الآخر ويتأثر به . وينزع التاريخ الفنى — إذ يعكس اتجاه القوة الاجتماعية السائدة — منزع التثبيت والتجميد ، وينزع العمل الفنى منزع الزلولة والتغيير . ونقف — فى الفصل الثالث من هذا البحث : العارف — عند الطبيعة الفردية الذاتية للعمل الفنى وصلتها بالطوابع الاجتماعية . أما هنا فنقف عند التاريخ الفنى للجماعة ، وهو العاكس بمراحله للمراحل التاريخية الاجتماعية فى حياة هذه الجماعة .

وثمة مشكلات نظرية ومنهجية يحمد مؤرخ الفن أن عمله متوقف على صياغتها صياغة فكرية وعلمية صحيحة . وفى مقدمة هذه المشكلات النظرية والمنهجية مشكلة ( الاستقلال النسبى ) لتطور صور الثقافة — بل لتطور كل صورة من صورها — فى سياق التطور التاريخى الاجتماعى العام لمجتمع من المجتمعات . ومن هذه المشكلات مشكلة ( خصوصية الظاهرة الفنية ) بين صور الثقافة المختلفة ، وصلة

هذه الخصوصية بالاتجاه الاساسى فى البناء الثقافى من ناحية وبقوانين التطور التاريخى الاجتماعى لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية .

**والمشكلة الاولى** مركبة ولها صياغة فكرية عليية أساسية وحولها اجتهادات كثيرة . إنما يفتينا من كل ذلك جوانب للنظر تتصل بما نحن بصددده . فمن جانب أول وصل الملأا إلى أن الثقافة ( الوعى الاجتماعى ) — بكل صورها الفكرية والفنية والعلمية — انمكاس للوجود الاجتماعى وصياغة لحقائقه ، وإلى أن هذا الانمكاس ليس آلياً حرفياً كما أن هذه الصياغة ليست مرآوية سلبية .

وذلك لأن الصلة بين الوجود والوعى صلة تأثر وتأثير متبادلين دائمين وصلة تداخل وتفاعل دائبين . بل إن الوعى قد يسبق — فى مرحلة من مراحل تطور المجتمع — الوجود ويوجه حركته نحو التفسير . ومعنى ذلك أن الثقافة استقلالاً نسبياً عن الوجود الاجتماعى الذى تمكس علاقاته وحقائقه ، بل إن لكل صورة من صور الثقافة استقلالها النسبى أيضاً كما أن لكل منها ( نوعية ) بناء وتقاليد تتضمن عناصر خلاقة فردية وذاتية وإنسانية : « إن التحليل المنهجى يعتد بالقوانين العامة لحركة المجتمع وتطوره ، كما يعتد فى ذات الوقت بالقوانين الخاصة لحركة كل ظاهرة من ظواهر هذا المجتمع وتطورها . وسلامة التحليل ورقية إنما يتوقفان على بيان كيفية عمل القوانين الخاصة فى ظل القوانين العامة . والقانون العلم هنا — فى علاقة الثقافة بالأساس المادى للمجتمع : علاقة الوعى الاجتماعى بالوجود الاجتماعى — أن الوجود هو المفسر للوعى ، وأن الوعى تابع فى حركة تطوره للوجود فى حركة تطوره . غير أن للثقافة — على الرغم من خضوعها للقانون العام السابق — قوانينها الخاصة التى لا تمارض مع ذلك القانون . فالثقافة وهى تصوغ الحقائق الأساسية

لوجود الاجتماعى استقلال نسبي عن هذا الوجود، كما أن لها وهى تعكس حركة تطوره تأثيرها الفعال فى هذه الحركة . كذلك تتضمن الثقافة ملامح ذاتية ومسمات وعناصر فردية . الثقافة - بهذا التقدير - ظاهرة من التعميد والتركيب بحيث لا يمكن تفسيرها بعامل واحد ، على الرغم من أن هذا العامل - تمبيرها عن الوجود الاجتماعى - هو مصدرها والأساس فى تفسير مكوناتها ومضامينها . بل إن لكل صورة من صور الثقافة ، أو لكل ظاهرة من ظواهرها العلمية والفكرية والفنية ، استقلاله النسبى وطبيعته النوعية وقانون تطوره . كما أن كل صورة من تلك الصور تتضمن من الملامح الذاتية والجوانب والعناصر الفردية ما يجعل ردها إلى عامل واحد - فى التفسير والتطور - عاجزاً عن اكتشاف هذه الملامح والعناصر الذاتية والفردية .<sup>(٥)</sup> ومن جانب ثان فإن الصياغة الفكرية العلمية لهذه المشكلة قد وصلت فى بيان الصلة بين التاريخ العام لمجتمع من المجتمعات والتاريخ الثقافى لهذا المجتمع إلى ما يلى : إذا كان تاريخ مجتمع من المجتمعات إنما يحدد مراحلها العامة ما تعاقب على هذا المجتمع من أنظمة اجتماعية ، فإن التاريخ الثقافى لهذا المجتمع إنما يحدد مراحل التحليل المنهجى لتلك الأنظمة وما ينتهى إليه التحليل من طبيعة العلاقات الاجتماعية والطبقية فى كل نظام منها . وإذا كان هذا هو القانون المفسر للظواهر الثقافية فى مجتمع من المجتمعات ، فإن التاريخ الثقافى لهذا المجتمع لا يتم بناءه بعبء علميا إلا ببيان الصلة بين القانون الخاص للتطور الثقافى والقانون التاريخى العام ، إذ أن بيان هذه الصلة يحدد الاستقلال النسبى لبناء الثقافى والطبيعة النوعية المميزة لكل صورة من الصور الثقافية .

أما المشكلة الثانية - مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) - فليست أقل تركيياً وتمقيداً من المشكلة الأولى . ولقد عالجنها فى أكثر من بحث . أما هنا

فيعنيها ما يتصل منها بسبيل بناء ( التاريخ الفني ) لمجتمع من المجتمعات ، أى أن ما يعينها هو بيان خصوصية الظاهرة الفنية بين ظواهر البناء الثقافي من ناحية، وبيان خصوصية تطور هذه الظاهرة في سياق قوانين التطور التاريخي الاجتماعي بعامه . والاساس هنا أن الفن يعكس ( مادته ) عكساً ( خاصاً ) يجهل للظاهرة الفنية نوعيتها المتميزة وقانون تطور خاص ، ويجهل تطور هذه الظاهرة ليس ( تقدماً ) معزولاً كبعض صور البناء الثقافي الأخرى وظواهره . ولاتتناقض هذه الخصوصية للظاهرة الفنية مع خضوعها لما تخضع له صور الوعي الاجتماعي ، أى في خضوعها للقوانين العامة التي تحكم علاقة الوعي الاجتماعي بالوجود الاجتماعي . ولقد تناولت - في بحث سابق - هذه الخصوصية التي تميز الظاهرة الفنية في صلتها بالقوانين العامة التي تفسر تطور المجتمعات ، فقلت هناك : الفن عمل ( خاص ) . وينتج الفنان آثاره في ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعي من حيث أدواته وغاماته وعاداته وعلاقاته ومن حيث ( تقسيمه ) والتخصص فيه . ولذلك فإن الفن يتبع في تطوره الحقائق الأساسية لتطور الوجود الاجتماعي في مجتمعه . غير أن كافة المنتجين يعانون ( ظاهر العلاقة ) القائمة وحده التقسيم والتخصص . بينما يكشف الفنان عن ( باطن العلاقة ) ومغزاها . إن ( المباشرة ) تجميل المنتجين محصورين في ذلك الظاهر ( بمحاضريته ) وجزئيته بينما ( الجمالية ) تجميل الفنان مرتبطاً بذلك الباطن وامتداده في الماضي وحركته إلى المستقبل . وليس معنى هذا الارتباط مفارقة ( الواقع ) ، بل مناه عكس باطن متحرك ليعكس ظاهر واقف... الواقع حركة متطورة مواءمة بالصاعد والمتوارى .

والفن عمل ( خاص ) لا يخضع لظاهر هذه الحركة بل إنه يلمع جامعاً بين عناصرها الباطنية ويكشف عن مغزى هذا الجامع وجوهره . والفنان منتج

( متخصص ) ، لكنه لا يخضع كغيره من المنتجين خضوعاً كاملاً لشروط تقسيم العمل والتخصص فيه . هو ( موهوب ) في هذا الجانب من النشاط الاجتماعي . و ( خصوصية ) عمله تجعله ( يتميز ) عن غيره من المنتجين ، لكنه لا ( يتناز ) عليهم .

والفن — لأنه عمل متحرر من الظاهر والمردى ومن الجزئى والحرفى — يشد من اللحظة مآثره صبه من مستقبل فينى . ويقتبأ . وعناصر الأصالة والذاتية والفنائية شروط لازمة في كل عمل فنى ، لأن هذا العمل — الخاص — نتاج إنسان له أشواقه ورؤاه ومواقفه وأحلامه . كل هذا يساعد في بيان ( خصوصية ) للفن بين الظواهر الثقافية والنشاطات الإنسانية . وهذه الخصوصية هى التى تجعل للفن مساراً وقانوناً تطور متميزين . ولكن هذا القانون المتميز يعمل وفق قوانين عامة هى قوانين تطور الوجود الاجتماعى <sup>(١)</sup> ... ، .

إن الأساس المقدم فيما نحن بصدده — التأريخ للفن — هو عمل القانون الخاص بتطور الفن في دائرة القوانين التاريخية الاجتماعية العامة . هذا هو الأساس المنهجى للتأريخ للفن ، لأنه — أى هذا الأساس — يبرز طبيعة الجمالية ، التى لا يمكن أن تبرز إلا بطوابعها التاريخية .

وليس ريب في أن هذا الأساس المنهجى هو المعين — إلى جانب إبراز الأصل وهو : الطبيعة ( الماهية ) والطوابع ( الطبيعة في ملبسات تاريخية محددة ) — على بيان مراحل تأريخ الفن وعمل تطوره أو تحلفه ، وبيان الحاجات الجمالية المؤدية إلى نشوء الأنواع الفنية وعمل تطور هذه الأنواع أو انقراضها أو تعديلها أو استمرارها في غيرها ... الخ ، وبيان المبادئ والأصول الجمالية لنشوء المدارس والنظريات والاتجاهات والأساليب الفنية ... الخ .

واضح مما سبق أن العمل الفني كالعرف الجمالى : كلاهما فردى ذاتى . واضح كذلك أن التاريخ الفنى جماعة من الجماعات كمثلها الجمالى الأعلى كلاهما تاريخى اجتماعى . أى أن تاريخ فن جماعة من الجماعات إنما تمكس مراحلها المراحل التاريخية فى حياة هذه الجماعة . ومادام الأمر كذلك — وهو كذلك علينا — فإن تاريخ الفن فى الحقيقة تاريخان : تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية ، وهو تاريخ الفن البدائى . وتاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به (متخصص) أى يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة ، وهو تاريخ الفن بعد تحول (الاجتماعات البشرية البدائية إلى مجتمعات) ذات أنظمة اجتماعية محددة . فى التاريخ الأول كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية فى دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة ، فإذا تضمن منتج ما تشكيلاً جمالياً . وكان غير مقصود فإن هذا العمل كان (جماله فى نفعه) . وفى التاريخ الثانى برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة ، وبرز لكل منها وظيفة و(نفع) . فى هذا التاريخ استقلت تلك الظواهر — نسبياً — عن الممارسة العملية ، واستقلت كل ظاهرة من هذه الظواهر — نسبياً — عن غيرها . والذى يهم هنا أن استقلال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية ، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثالثة قد أبرز (الأعمال الفنية) باعتبارها منتجات خاصة ، وأصبح العمل من هذه الأعمال النفعية (نفعه فى جماله) وليس ريب فى أن الوقوف للتمييز بين هذين التاريخين يعين فى تصور (منهجية) صائبة للتأريخ للفن : ولقد توفرت طائفة صالحة من الدراسات حاولت — مستفيدة من كشوف أثرية وبحوث أنثروبولوجية — بناء هياكل لتاريخ الفن البدائى . وترد هذه الدراسات البدايات الأولى لتمييز الظاهرة الفنية إلى الفترات المتأخرة من العصر الحجري القديم وإلى العصر الحجري الحديث . ثم تتنوع هذه الدراسات محاور تبني عليها هياكل تاريخ الفن البدائى :



**المحور الأول** هو لمح التشكيل في قالب التجريب ، أو نشوء التشكيل من التجريب ، في المرحلة قبل السحرية . ويحدد هاوزر ( أرنولد ) هذا المحور : ... إن الربط بين التصوير في العصر الحجري القديم وبين السحر هو خير وسيلة لتفسير النزعة الواقعية في هذا الفن ، ذلك لأن التصوير الذي يرمى إلى خلق نظير للأشياء - أعني بديلاً له بالمعنى الصحيح ، لا مجرد شيء - يشير إليه أو يحاكيه أو يشبهه - لا يمكن إلا أن يكون ذا نزعة واقعية .

ولقد كان المقصود من الحيوان الذي يراد بعث الحياة فيه بالسحر هو أن يبدو نظيراً للحيوان الممثل في التصوير - وهذا ما لم يكن من الممكن حدوثه إلا إذا كانت النسخة مطابقة بدقة للأصل .

والواقع أن الفرض السحري لهذا الفن هو بعبارة أخرى أنه يكون ذا نزعة واقعية . فالصورة التي لم تكن تشبه موضوعها في شيء لم تكن رديئة فحسب ، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى . ويفترض الباحثون أن العصر السحري أي أول عصر لدينا فيه شواهد على وجود أعمال فنية ، قد سبقته مرحلة قبل السحرية . ذلك لأن عصر السحر المكتمل الفهم ، بما فيه من طقوس ثابتة وأسلوب لصنع عجائب السحر تبلور بالفعل في صيغ محددة ، لا بد قد مهد له عصر من التجريب البحث ومن النشاط العمل الذي يتحسس طريقه في غير تنظيم . وكان لا بد أن تثبت الصيغ السحرية فعاليتها قبل أن يتسنى وضعها في إطار محدد . ولم يكن من الممكن أن تنتج هذه الصيغ بالتأمل المجرد وحده ، بل لا بد أنه قد عثر عليها دون بحث واع ، وتطورت خطوة خطوة .

والأرجح أن إنسان عصر ما قبل السحر قد توصل إلى الارتباط بين النسخة والأصل عرضاً ، ولكن لا بد أن هذا الكشف كان له تأثير طاسخ عليه . ومن

الجائز أن كل مجال السحر الذى يركز على بديهية مسلم بها هى الاعتماد المتبادل بين الأشياء المتشابهة ، يرجع ظهوره فى مبدأ الأمر إلى هذه التجربة . ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنها الشرطان الأساسيان للفن : وأغنى بها فكرة التشابه والمحاكاة ، وفكرة إنتاج شيء من لشيء - أى نفس إمكان قيام الفن بالإبداع ذاته . هاتان ربما كانتا قد ظهرتا فى عصر التجريب والكشف السابق على العصر السحري (٧) .

**والمحور الثانى هو لمح أصل (فكرى) عام للممارسة السحرية عند الجماعات البدائية ، ثم لمح دور هذا الأصل فى تفسير نشوء الفن وتعليل الممارسات الفنية الباكرة ويحدد فريزر (جيمس) هذا المحور الثانى : ... إذا حللنا مبادئ الفكر التى يقوم عليها السحر ، فإنه يحتمل أن نجدتها تنحصر فى مبدأين اثنين :**

**الأول هو أن الشبيه ينتج الشبيه أو أن المعلول يشبه علته .**

**والثانى هو أن الأشياء التى كانت متصلة بعضها ببعض فى وقت ما تستمر فى التأثير بعضها فى بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقيا .**

ويمكن أن نسمى المبدأ الأول . (قانون التشابه) وأن نسمى المبدأ الثانى (قانون الاتصال) أو (التلامس) ومن المبدأ الأول ، أى قانون التشابه يستنتج الساحر أن فى استطاعته تحقيق الأهداف والنتائج التى يريدتها عن طريق محاكاتها أو تقليدها .

ومن المبدأ الثانى يستنتج أن كل ما يفعله بالنسبة لآى شيء مادى سوف يؤثر تأثيراً مماثلاً على الشخص الذى كان هذا الشيء متصلاً به فى وقت من الاوقات سواء أكان يؤلف جزءاً من جسمه أولاً يؤلف .. (٨) .

**والمحور الثالث لبناء هياكل لتاريخ الفن البدائى ، هو لمح نضج الأصل الفكري**

الممارسات السحرية عند الجماعات البدائية — وهو المحور الثاني السابق — وبرز هذا التوضيح في ( منطق أسطوري ) يتحقق في الممارسة العملية والفنية في آن واحد. ولقد جاء تحديد هذا المحور في بحث سابق لنا : . . . إنه إذا كان المنطق الأسطوري يحقق أهدافاً عملية واجتماعية في المجتمع البدائي، تنصهر من تحقيقها أدوات البدائيين في تحقيق تلك الأهداف . لقد كان الفن البدائي ذا ( مضمون ) أسطوري ، إذ كان يعكس علاقة سحرية أسطورية بالعالم ولما كانت تلك العلاقة قائمة على نسق الواقع التجريبي والاجتماعي ، فإن ذلك المضمون كان ( اجتماعياً ) في حقيقته . فإذا كان الأساس في ( مضامين ) الفنون البدائية هو التعميم الرمزي — إن جاز هذا التعبير — للواقع التجريبي والاجتماعي ، فإن ( أشكال ) تلك الفنون قد ارتبطت إلى حد بعيد بالوسائل والأدوات والأساليب والحامات التي عرفها ذلك الواقع التجريبي البدائي نفسه .

ولم يكن ( المنطق ) الأسطوري عند البدائيين ليتحول إلى ( فن ) لو لم يكن مرتبطاً ارتباطاً حياً بوحى حياتهم العملية وبنائهم الاجتماعي : فلقد أقام هذا المنطق علاقات ذهنية بين الأشياء المتشابهة ، وعامل هذه العلاقات على أنها علاقات حقيقية قائمة في الواقع فعلاً ، ونهض بالشاء ( مثال ذهني ) لهذه القدرة . إن هذا المثال الذهني للقدرة الإنسانية لم يكن بعيداً عن الواقع للعمل ، وإنما كان مستفيداً من تهميد هذا الواقع ذهنياً وساعياً إلى إكمال حيزه وقصوره . وبسبب هذا التصور والمعجز في الواقع العمل البدائي فإن المثال الذهني لسيطرة الإنسان على عالمه ما كان له أن يتحقق في الواقع ، فتحقق في الفن :

أي أن التعميم الرمزي — بعبارة أخرى : تحويل المفهوم إلى رمز والتجريد الذهني إلى تعميم فني — جعل المنطق الأسطوري فناً أسطورياً . بهذا كان الفن البدائي

تحقيقاً جمالياً لأهداف (واقعية) تميز الخبرة عملياً عن تحقيقها أو أنه — أى الفن البدائي — كان تحقيقاً لوجود ساع إلى الاكتمال ، وجود يتخلق ، وجود يصير — في الفن — وجوداً فعلياً .

وهذه الخصيصة في الفن البدائي لا تجعله مفارقاً لعالم البدائيين الواقعي بل تجعله كاشفاً لجواسب جديدة لم تكشف بعد ذلك العالم ، كما تجعله ارتقاء من ( رؤية ) المؤلف المبنيول إلى معنى من معاني ( الرؤيا ) وإن كان — هذا الفن — ليس حلاً من أحلام اليقظة أو من أحلام المنام . فان تلك الخصيصة لا تجعل هذا الفن — على الرغم من ارتباطه الشديد بالواقع التجريبي — محاكاة أو تقليداً للظواهر العارضة بل تجعله بحثاً عن جوهر الظواهر وكألفها . ولعل في هذا ما يفسر كثرة ما يحققه الفن البدائي من (أمنيات) الإنسان البدائي وأهدافه ، كما أنه يفسر ارتباط هذه الأمنيات والأهداف بالحاجات العملية لذلك الإنسان البدائي (٩) .

**والمحور الرابع** لبناء تلك الهياكل التي تصورتها الدراسات لتاريخ الفن البدائي هو حول ( وظيفة ) ذلك الفن : حيث تتداخل مجالا التجريب العملي والتشكيل الجمالي بحيث تتداخلت الحدود الفاصلة بين ( الفن ) و ( الواقع ) . ويحدد هاويز هذا المحور : «... إن الصورة كانت هي التصوير والتشبيـه المصور في آن واحد ، وكانت هي الرغبة وتحقيق الرغبة في الوقت نفسه . ولقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشيء ذاته في الصورة ، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع . وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة . فالتمثيل التصويري لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة .

وكان من المحتم في اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقي في أعقاب التمثيل السحري له،

أو أن يكون متضمناً فيه بالفعل ، إذ أن الاثنين لا يفصل بينهما إلا ذلك الوسيط غير الحقيقي الذى يتألف من مكان وزمان . وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفن أن يكون بديلاً رمزياً على الإطلاق ، وإنما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقي الهادف . ولم يكن الفكر هو الذى يقتل ، أو الإيمان هو الذى يحقق المعجزة ، وإنما كان الفعل الحقيقي ، أى التمثيل التصويرى ، أو التصوير على الحيوان فى الصورة هو الذى يقوم بالسحر .

إن فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة ، كان ينتج حيواناً حقيقياً . ذلك لأن عالم الخيال والصور ، ومجال الفن والمحاكاة المجردة ، لم يكن قد أصبح فى نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه . ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد ، وإنما رأى فى أحدهما استمراراً مباشراً متجانساً للآخر . . .

فى كل هذه الأمثلة إذن تتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ، ولا يصبح الاتصال بين المجالين خيالياً داخل نطاق الخيال إلا فى فن العصور التاريخية وحده ، على حين أن هذا الاتصال كان فى العصر الحجري القديم حقيقة بسيطة ، ودليلاً على أن الفن يظل فى خدمة الحياة تماماً .

والواقع أن أى تفسير آخر لفن العصر الحجري القديم ، كالقول إنه صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن ، هو تفسير غير مقبول ، تسكذه سلسلة كاملة من الشواهد . . . (١) .

كان هذا عن تاريخ فن الجماعات البدائية . ولهذا التاريخ أهمية بالغة لأنه يبرز طور النشوء للظاهرة الفنية مستقلة عن غيرها من الظواهر ، ويبرز ارتباط هذا النشوء بالعمل الاجتماعى . وفى الانتقال التاريخى من ( الجماعات ) إلى

(الاجتماعات) ، ثم في نضوج الطوائف الطبقة لهذه الاجتماعات ، يجد الدارسون  
الاصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التي ينهض عليها ( التاريخ  
الثاني للفن ) .

ويقف وراء كل هذه الاصول مبدأ تاريخي يؤكد تواصل الخبرة  
البشرية واستمرار القديم في الجديد ، وبخاصة في الظاهرة الفنية ، وفي  
هذا المبدأ يقول مؤرخ الفن أرنولد هاوزر : « . . . كانت نهاية  
العصر الحجري الجديد مؤذنة باعادة توجيه الحياة على نحو لا يقل شمولا  
عن ذلك الذي حدث في بدايته ، وبثورة في الاقتصاد ونظم المجتمع لامتداد  
تقل عن تلك التي حدثت في مطلقه . ففي بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو  
الانتقال من الاستهلاك المجرد إلى الإنتاج ، ومن الفردية البدائية إلى التعاون ، أما  
في نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف اليدوية المستقلة وظهور  
المدن والأسواق وجميع السكان وتمايزهم . وفي كلتا الحالتين تمثل لنا صورة تغير  
كامل وإن كان حدوث هذا التغير يتخذ في الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما  
يتخذ صورة انقلاب مفاجيء . ففي معظم النظم والمعدات السائدة في عالم الشرق  
القديم نجد أن الأنواع الاوتوقراطية من الحكومات ، والاحتفاظ الجزئي بالاقتصاد  
الطبيعي ، وتغلغل العقائد الدينية في الحياة اليومية ، والانعكاس الشكلي الدقيق في الفن —  
وهي كلها عادات وتقاليد متخلقة من العصر الحجري الجديد — تستمر جنباً إلى  
جنب مع أسلوب الحياة الحضري الجديد . . . » (١١) ،

أما عن الاصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التي تصور الدارسون

نهوض التاريخ للفن عليها ، فيمكن التماس بدايات نهوضها في القرن الماضي . فلقد سمى العلماء القرن التاسع عشر قرن التاريخ ، إذ وصلت فيه فكرتنا ( التطور ) و ( التقدم ) إلى أن تكونا ( نظرية ) تضع بين يدى المؤرخ القوانين المفسرة للتاريخ والكاشفة لتطور ظواهره ولعلاقة هذا التطور بالملابسات الموضوعية لمراحل التاريخ : . . . . . فلقد وضع اتجاه عام لدى علماء القرن الماضي ولدى مفكره ، يذهب إلى أن لكل شيء تاريخاً . وكان لهذا الاتجاه آثاره البعيدة في كافة العلوم الطبيعية والاجتماعية ، إذ تأسست عليه ثورة منهجية كاملة في النظر إلى العالم المادى والوجود الإنسانى ، وفي مناهج البحث وطرائق التفكير . كما زلزل هذا الاتجاه الأفكار الكلاسيكية عن المطلق والسكون والثبات ، ودفعها بالنفس والحركة والتغير . ولكن ظهرت في البيئات العلمية والفكرية مناهج (تطورية) تجعل تاريخ أية ظاهرة (وعاء مطلقاً) منعزلاً عن تاريخ الظواهر الأخرى وفي هذا السبيل أصبح تاريخ ظاهرة ما أو نشاط إنسانى ما واحداً من أمرين : إما أن يكون تاريخاً زمنياً (خارجياً) — إن صحت العبارة — يعنى بالاستمرار الزمنى مع إنكار أن تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار. وإما أن يكون تاريخاً (داخلياً) مفسراً للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة و (مسيراً ذاتياً) بها مع إنكار أن تكون هناك (قوانين) أعم وأشمل تفسر تطور هذه الظاهرة في ترابطها مع كافة الظواهر الأخرى هؤلاء هم أصحاب (التاريخ) بالمعنى الميتافيزيقى الجزئى . لكن فكرة التطور وجدت صياغتها الناضجة في فلسفات من يمكن أن نسميهم أصحاب (التاريخية) الذين يرون أن (تاريخية) ظاهرة ما معناها كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة . غير أن من بين أصحاب (التاريخية) من جعل وراء القوانين الخاصة والعامة للتطور (أفكاراً) أى من

فسر الفكر بالفكر ، وهؤلاء هم المثاليون ومن بينهم من رد هذه القوانين إلى أصولها الموضوعية في حركة التاريخ والمجتمع وهؤلاء هم العلميون (١٢) ،

والفمايز بين المنهجين — المثالي والعلمي — قائم بقوة في المحاولات التي تصدى لتاريخ الفن .

ولقد نحاول هنا — مادامنا بصدد المعرفة الجمالية من جهة التحقق في التاريخ الجمالي والتاريخ الفني لدى جماعة من الجماعات البشرية — أن نبين علاقة الموضوعي — في ماهية المعرفة الجمالية — بالتاريخي ، أي بسياق تطور هذه الجماعة أو تلك من الجماعات البشرية : إن الذي ( يخصص ) إحساساً فيجمعه إحساساً جمالياً إنما هو التقويم الجمالي . وليس بمستطاع أن يقوم إحساس صفة جمالية بعينها في محسوس مامن جهة الماهية الموضوعية للصفة المدركة خلال الاستجابة لحاجة جمالية ونفسية وروحية . وهذه الحاجات — مع الاعتداد بمحقاتها الذاتية والفردية — ذات ماهية إجتماعية ، ومن ثم فإنها — أي هذه الحاجات — لا تتجاوز قدرة الجماعة في واقعها ، إخضاعاً لعالمها الطبيعي وتنظيماً لحياتها الاجتماعية . ويحدد الملم مامو تاريخي في حياة المجتمعات بالمراحل الاستراتيجية الكبرى ، أي بالانتقالات التاريخية الأساسية من مرحلة تميزها علاقات اجتماعية إلى مرحلة قائمة على علاقات اجتماعية أخرى . فإذا كان ذلك هو الاتصال بين الموضوعي في المعرفة الجمالية والتاريخي في التطور الاجتماعي ، وإذا كان هذا هو حد التاريخي ، فإن الأمر ينتهي إلى تحديد مراحل التاريخ الفني للجماعة بمراحل تاريخها العام .



# هوامش ومراجع

## الفصل الثانى

١ - راجع فى تمييز المناهج الفكرية المثالية المعرفة الجمالية :

( ١ ) المقالات : الرابعة والسادسة والسابعة فى مجموعة : ( G. B )

( ب ) والصفحات ٦٤٢ ، ٦٧٢ ، ومن ٦٩٦ إلى ٧٠٣ ومن ٧٦٩ الى ٧٧١ فى

كتاب Critical Theory Since Plato

( ٢ ) والبحث الذى كتبه ستوت ( D. B ) بعنوان :

(Aesthetics in Primitive Societies)

ص ١٨٩ فى مجموعة :

Men and Cultures, London, 1960

( د ) والفصل الثالث من الباب الثانى من كتاب عبد المنعم تليمة :

مقدمة فى نظرية الأدب

( هـ ) حدد مجمع اللغة العربية بالقاهرة مصطلحى :

Tertiary (qualities) كصفات ثالثة

والشكلى المعنى Concrete Universal

فالمصطلح الاول : د أحكام قيمة تنصب على الشيء من حيث أنه خير أو شر ،

جميل أو قبيح . وكان للأشياء ثلاثة أنواع من الكيفيات : الكيفيات الاولى تعبر

عن صفات الشيء الجوهرية كالامتداد والحركة ، والكيفيات الثانية كالطعم والون ،  
والكيفيات الثالثة من ناحية الحكم عليه وتقديره . .

وعن المصطلح الثاني :

١ — استعمل هيجل هذا المصطلح استعمالاً غامضاً وفي معانٍ مختلفة ، وشاع  
استعماله لدى كثيرين من المعاصرين ولكن في مدلولات غير محددة .

٢ — يراد به بوجه عام الكلى الذى لا يقوم على التجريد . وإن تحقق فى  
الخارج وله وجود مستقل عن الزمن الذى يدركه ، كمثل أفلاطون . ويذكرنا هذا  
المعنى بما قال به المدرسيون من وجود الكليات قبل الأشياء . .

مجموعة المصطلحات العلية والفنية التى أفرها المجمع ، المجلد السادس عشر :  
القاهرة ١٩٧٥ ص ٢٢٨ ، ص ٢٣٧ .

٢ — راجع فى خصائص ( الجمالى ) وخصائص ( الفنى ) :

( ١ ) مواضع متعددة من القسم الثانى فى :

Hegel, The philosophy of history, (G. B)

( ب ) والمقالات الرابعة والسادسة والعاشر فى مجموعة ( G. B ) .

( - ) ومقدمة كتاب لوسيان جولدمان : The Hidden God

( د ) والصفحات ٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ فى :

Criticism, The major texts, edited by walter Jack Bate, N ew  
york, 1952.

( هـ ) والفصل الخامس ( صفحة ١٤٠ وما بعدها ) فى :

Saintsbury, George : A history of Criticism, vol, 3, 3 imp,  
London

٢ — عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٤  
 راجع كذلك مواضع متعددة في مادتي ( فن ) ص ٦٤ و ( جمال ) ص ١١٢  
 من مجموعة ( G. B ) .

وراجع — في المجلدين الثاني والثالث من مجموعة ( G. B ) — التطور التاريخي  
 للمصطلحات التالية :

الإبداع	Creation	—	الإحساس	Sensation
الإدراك	Perception	—	الانسجام	Harmony
الإيقاع	Rhythm	—	التجانس	Homogeneity
التركيب	Synthesis	—	التماثل	Analogy
التنافر	Incompatibility	—	الصيغة	Formula
العلاقة	Relation	—	المحسوس	Sensible
المساوغة	Concomitance	—	الملازمة	Inherence
الموازاة	Parallelism			

٤ — راجع :

( ١ ) مواضع متعددة من المواد ( ٤ — ٦ — ٢٢ — ٢٤ — ٢٨ ) من مجموعة  
 ( G. B )

( ب ) والفصل الثاني ( صفحة ٢٥ ) من الباب الأول من كتاب عبد المنعم تليمة :  
 مقدمة في نظرية الأدب .

( ٣ ) و صفحة ١١٤٨ وما بعدها في :

Critical Theory Since Plato.

(د) ومواضع متعددة من الفصل الثالث ص ١٢٩ ، من كمال أبو ديب : في  
البنية الإيقاعية للشعر العربي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى ،  
١٩٧٤ م .

( هـ ) لم يجز اللغويون الأقدمون استعمال لفظة ( الجلال ) لغير الاستعمال  
الديني المعروف .

أما الجمال — عديم — فهو الحسن في الخلق والخلق ، والفرق بين الجمال  
والحسن أن الحسن يكون في لون الوجه والجمال يكون في صور الأعضاء . والملاحظة  
تعمهما كليهما :

شكل مليح حسن وجميل ممأ

وليس كل حسن جميلا

ولا كل جميل حسناً

والإيحاء : الإشارة على أى وجه كانت .

والإيحاء : الإشارة إلى خلف خاصة .

راجع :

— مواضع متعددة من ( لسان العرب ) .

— دقائق العربية . أمين آل ناصر الدين ، ص ٣٤ ، ص ٤٠ — ٤٥ .

( و ) يمكن ملاحظة تطور المصطلحات التالية في الأدب والنقد القديمين :

البناء ، النمط ، الطراز ، الصوغ ، الحوك .

فمن البناء — مثلاً — قال الخليل بن أحمد « رتبت البيت من الشعر ترتيب  
البيت من بيوت العرب الشعراء » .

المرزباني : الموشح ص ٢١

وقال زآخر :

إنما الشعر بناء بيتيه المبثوثا  
فإذا ما نسقوه كان غشا أو سحبا  
ربما وأذاك حيناً ثم يستصحب حيناً

ابن عبد ربه : العقد الفريد ، الجزء الخامس ، ص ٣٢٧ .

وراجع عن نفس المصطلح ( البناء ) مايلي :

— ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري وزميله ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥٠ .

— الآمدي : الموازنة ، تحقيق السيد صقر ، دار المعارف ١٩٦١ م ،

الجزء الأول ، ص ٢٨١ .

— ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ،

الجزء الأول ، ص ١٢٠ .

— حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، تونس ،

١٩٦٦ ، ص ٢٧٨ :

٥ — عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٢٠ .

٦ — المرجع نفسه ص ١٢٥ .

٧ — هاووزر ( أرنولد ) : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ،

القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ م الجزء الأول ، ص ٢٢ .

٨ — فريزر ( جيمس ) : الفصحى الذهبى ، ترجمة أحمد أبو زيد ، القاهرة ،

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٠٤ .

- ٩ — عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٤٤ .
- ١٠ — هاوذر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ١٣ ، ص ١٩ .
- ١١ — المرجع نفسه ، ص ٤١ .
- ١٢ — عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٩٩ .
- وراجع كذلك كتاب لوسيان جولدمان :

**The Hidden God.**

المقدمة وص ٤٧ ، ص ٦٦ .

## الفصل الثالث

### العارف الجمال

( النور النوعي مدخل الى الهممة )





شهد العصر الحديث نشوء طائفة من العلوم ، ينهض كل منها بدرس ظاهرة  
أو ( مادة ) طبيعية أو إنسانية . وآخر هذه العلوم ينهض بدرس الظاهرة الفنية .  
وستنشأ — بطبيعة الحال — علوم أخرى حول ظواهر أخرى . ولكن المعترك  
الفكري والمنهجي الراهن إنما يدور حول ( علم الفن ) . ولقد قطع العلماء مراحل  
في سعيهم إلى تأسيس هذا العلم ، وهي مراحل قليلة أولية ، ولكنها جاءت  
بنتائج يعتد بها .

وحسبنا هنا أن نشير إلى النهج ( التأملی ) الموروث في النظر إلى الفن ، وإلى  
المبدأ الراهن الموجه لدرسه علمياً . فلقد حمل ذلك النهج التأملی الظاهرة الفنية بكل  
شيء . عجز عن رده إلى مصدر معلوم ، فربط الفن بمصادر ( القيمة ) وطلب إليه  
أن يصوغ العموم والغايات ، وأن يعكس المشكلات والعلاقات ، وأن يربى ، وأن  
يوجه ، وأن يستنفر . ولقد كان ذلك كله نتيجة عجز النهج التأملی عن الوصول  
إلى ( حقائق ) الظاهرة الفنية ، فشغل بعلاقاتها عن ذاتها . والمبدأ الموجه الآن هو  
درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها . فليس هناك من سبيل إلى بيان ( مهمة )  
الفن إلا بيان ( ماهية ) الفن .

ويتصل بهذا المبدأ أمران : **علاقة المعرفة** — وبطبيعة الحال فأننا نركز  
هنا على المعرفة الجمالية — **بالوجود** ، **وعلاقة العمل الفني بالتاريخ الفني** .

**وفي الأمر الأول** فإنه قد سبق أن تقرر — في الفصلين السابقين — أن  
( حصول ) الذات المدركة على خصيصة جمالية لموضوع ما غير ( مثول ) هذه

الخصيصة في الموضوع ذاته . أى أن الخصيصة الجمالية لدى المعارف غيرها متحققة في المعروف، غيرها في (الواقع)، وفي ذات الوقت فإن الخصيصة الجمالية (المعروفة: المدركة) غير بعيدة عن الخصيصة الجمالية (الواقعية) — وذلك لأن الأولى لا بد — إن كان الحصول والفواصل الجماليان سوياً — أن تحمل قرائن مشيرة إلى الثانية، وبقدر قوة هذه القرائن تكون (واقعية) الخصيصة الجمالية ومع سطوع هذا الأمر الأول، فإن كثرة من المشتغلين بالفكر والفن تخطئ خطأ قبيحاً بين المعرفة والوجود، بين الفن والواقع، أو (تطابق) بينهما .

**وفي الأمر الثاني** فإنه قد سبق أن تقرر — في الفصلين السابقين أيضاً — أن العمل الفني، شأنه شأن التعرف الجمالي، ذو (طبيعة) فردية ذاتية وذو (طوايح) اجتماعية . كما أنه قد تقرر أن التاريخ الفني، شأنه شأن للتاريخ الجمالي، ذو طبيعة اجتماعية ويمتدنا هنا ما انتهى إليه هناك من أن العمل الفني والتاريخ الفني يؤثر كلاهما في الآخر ويتأثر به . كما يعني أن التاريخ الفني — إذ يمس اتجاه القوة الاجتماعية السائدة — ينزع منزع التثبيت والتجميد، وأن العمل الفني ينزع منزع الزلولة والتغيير . والاحترازان هنا يدوران حول الأمرين جميعاً :

ففي الأمر الأول ينتهى الخلط بين (المعروف الجمالي) و (الموضوع الواقعي) إلى المطابقة الآلية بين الفن والواقع . وفي الأمر الثاني ينتهى الخلط بين العمل الفني والتاريخ الفني إلى تغليب ما طبيعته اجتماعية على ما طبيعته ذاتية، وإلى تغليب (الطوايح) على (الطبيعة) في العمل الفني .

إن المشكل الذي يواجه الفنان مشكل تشكيل . وهذا هو الأساس في (ماهية) الفن، إذ هي ماهية جمالية، لأن الفن : **أدوية** جمالي للواقع ولأن العمل الفني تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع . وهذا هو المدخل الصحيح لتأسيس مهمة

الفن على ماهيته<sup>(١)</sup> . أما الانشغال بالنظر التأملى — عبر تاريخ الفكر الفنى والجمالى كله حتى الخطوات العملية الأخيرة — بملاقات الظاهرة الفنية عن ذاتها ، فقد كان يؤسس الماهية على مهمة مفروضة على الفن من قوانين ظواهر أخرى ، أو مفترضة له من مهام تلك الظواهر ، يقول جيروم ستولنيز — وإن يكن قوله صادراً عن وجهة من التفكير مختلفة عما نراه — بصدد الانشغال بمهمة للفن تتعلق بظاهرة أخرى عن الانشغال بمهمة للفن تتأسس على مهمته الجمالية : « ... لقد ظل الفن يفسر ويقدر ، طوال التاريخ كله ، وحتى عصرنا الحاضر ، على أسس غير استيعابية : إذ كان يبجل من أجل منفعة الاجتماعية ، أو لأنه يبعث في النفوس معتقدات دينية ، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية ، أو لأنه مصدر للمعرفة . ولعل القارىء يدرك أن قيمة الفن تقدر في كل هذه الحالات بناء على ما يؤدي إليه من النتائج ، لا من أجل أهميته الباطنة<sup>(٢)</sup> » ... .

فإذا كان العمل الفنى قد نظر إليه من زوايا كثيرة إلا الزاوية التى تبرز ماهيته وهى الزاوية الجمالية ، فإن تاريخ الفن نظر إليه فى ضوء القوانين العامة للتاريخ العام ، بحيث أهمل مؤرخو الفن التطور — المستقل نسبياً — للتقاليد الفنية كما أغفلوا كافة العوامل التى تفسر خصوصية تطور تاريخ الفن عامة ، وحتى الذين تنبهوا فى العصر الحديث — إلى الاستقلال النسبى لتطور التاريخ الفنى ، لم يستطع بعضهم التمييز فى هذا السبيل بين تطور الفن وتطور غيره من ( الصور الثقافية ) المختلفة . فها هو توماس مونرو يشير إلى تميز الفن بين صور الثقافة المختلفة ، وإلى نهوض أسس لتاريخ له : « ... فى الأزمنة الحديثة أصبح الفن ، بالمعنى الجمالى ، يعتبر مجالاً ثقافياً متميزاً ، ونشاطاً ونمطاً من أنماط الإنتاج . ويوجد الآن للفن عامة ، وليس كل فن معين ، مؤرخوه

المتخصصون الذين يحاولون أن يرووا قصة هذا الحيط أو ذاك في العملية الثقافية .  
فالمؤرخ الذى يتناول الخزف أو النسيج فقط ، لابد أن يكون بشكل ما أكثر تخصصاً  
من ذلك الذى يحاول أن يعالج كل الفنون ، أو كل الفنون البصرية . وفى سبيل  
المعرفة الدقيقة الخبيرة يحاول معظم المؤرخين اليوم أن يتخصصوا كذلك فى عصر  
معين وشعب معين ، فى نطاق فن واحد بذاته ... وقد يكون مؤرخ الفن ، فى الجزء  
من الموضوع الذى يعالجه ، حريصاً دقيقاً فيما يتعلق بالحوادث التفصيلية والآثار  
المسية ، أما خارج نطاق الجزء الذى يعالجه فإن معلوماته تكون عادة أكثر  
غموضاً .

ولقد حدث فى مجال الدراسات المتخصصة لتاريخ الفن ، تقدم كبير فى تحويل  
التركيز على الروايات السطحية عن حياة الفنانين والموضوع البارز لفهم ، إلى التركيز  
على تحليل الأساليب الفردية وأساليب الفترة ذاتها ، وإلى تفسير أحق للفن ، على  
أساس شخصية الفنان وبيئته الثقافية . وتقتضى دراسات الأساليب التاريخية قدراً  
من التعميم فى السمات والاتجاهات التى تتضمنها ، ولكن يمكن أن تكون هذه  
الدراسات على نطاق ضيق نوعاً (٣) ...، ولكن مونرو نفسه يعود - فى موضع تال من  
نفس الكتاب - عن هذا التعميم ، فيخلط بين الفن باعتباره إحدى الصور الثقافية - فى  
تطوره ، وتطور الصور الثقافية الأخرى ، أى أنه يعود إلى جعل تاريخ الفن جزءاً -  
غير مستقل ذلك الاستقلال النفسى الذى أشرنا إليه - من التاريخ الثقافى عامة ،  
يقول : «... أما تاريخ الثقافة ، بوصفه موضوعاً متميزاً ، فهو أكثر ثباتاً على الترتيب  
الزمنى ، لا يقتصر على الثقافات البدائية. وقد يعتبر أحياناً أنه تاريخ الحضارة ، ولكن

( الثقافة ) ( مصطلح أوسع نطاقاً ، ينظم الشعوب والأحقاب المتحضرة وغير المتحضرة . فإن أى تاريخ عام للثقافة لا يردد الإشارة إلى الفنون المتعاقبة الحقب يعتبر ناقصاً إلى درجة تدعو إلى الأسى ، وعلى حين يقع مؤرخ الثقافة الترتيب الزمنى ، فى الجملة ، فإن له مطلق الحرية فى أن يتخلى عنه ، من وقت لآخر ، لبتأش موضوعاً هاماً معيناً ، مثل نظام العشرة فى عتاف بقاع العالم ، وحيث تحول طريقته ، لفترة ما إلى نهج على . كل هذه المواد تتداخل وتعاون معاً ، ويستخدم بعضها طرق ونتائج بعض ، كلما اقتضى الحال ذلك ، وإن إدراك هذه الحقيقة وإجازتها ليعبران اليوم عن اتجاه ثورى نحو البحث العلمى . وليس ثمة علم ولا فرع من علم ، ولا فن ولا فرع من التاريخ ، له مجال ثابت لا يتبدل ، ذو حدود شرعية لا ينبغي تخطيطها أو اجتيازها ، وطرائق خاصة به عليه التزامها ، فكل تلك المواد تطورت من بدايات لاتفاضل بينها نسبياً ، ولا تميزها سياجات أو أسوار ، مثل المقارنات الخاصة . فكم من مشاع مشترك بين العلم والتاريخ والفن (٤) ... »

وليس شك أن هذا كله — ثمرات المنهج التأملى فى درس الفن وفى التاريخ له — قد أنعكس على المدارس والنظريات والمناهج النقدية . فلم تلتصق فى الفن غاية الصادرة عن طبيعته ، وإذا ذكرت الحاجة الجمالية فإنما لتوضع فى صورة (الإمتاع) مقابلاً ( للإفادة ) . أما الغايات الأكثر دوراناً عند تلك المدارس والنظريات والمناهج ، فإنها كانت تلخص — تاريخياً — المشكلات الاجتماعية والفكرية فى عصر كل منها .

وتبدأ تلك الغايات ( بالتوازن الأخلاقى ) الكلاسيكى ، وتنتهى ( بالتوازن السلوكى ) الوضعى ، مارة ( بالتوازن النفسى ) و ( التوازن لاجتماعى ) الرومانسين ولقد وصلت الأخلاقية الكلاسيكية — الأفلاطونية الارسطية — إلى تعليمية

حالة عند كلاسيكي النهضة الأوروبية ، فما هو السير فيليب سدفى — أحد نقاد النهضة الأوروبية فى القرن السادس عشر — يتصور تلك الأخلاقية هذا التصور... يزعم سدفى إذن أن الشعر أكثر فائدة من حيث التعليم الأخلاقى من الفلسفة والتاريخ ، لأنه لا يتناول المسائل المجردة وحسب كما تفعل الفلسفة ، بل يتناول الأمثلة الملموسة ، وبما أن أمثله ليست مشدودة إلى الحقيقة الواقعية فإنه يجعلها أكثر احتمالاً وإقناعاً عما نلجده فى التاريخ . فهو يصور الماهية الحقيقية للفضيلة تصويراً متمسماً بالحياة والجاذبية ، بينما يصور الرذيلة بالحياة نفسها فتظهر دائماً فيبيحة متفردة (٥٠) ..

كانت هذه الأخلاقية التعليمية حلقة من تراث هائل درس الفن من زاوية مثليته — فرداً وجماعة — درساً مؤسساً على المعضلة الأخلاقية والدينية . أما (التوازن النفسى) فلقد كان غاية الفريق الأغلب من الرومانسيين ، عندما حولوا الدرس من المثلث إلى الفنان ، وعدوا العمل الفنى ( تنفيساً ) عن ذات نفس مبدعه : ووصل غلو بعض هذا الفريق إلى أن يجعل الفن هو الفنان : ... ما هو الشعر ؟ إنه تقريباً نفس السؤال : ما هو الشاعر ؟ إذن الإجابة على أحدهما متضمنة فى إيضاح الآخر... (٥١) .

وشغل هؤلاء بعملية الإبداع — وهى عملية سابقة على عملية التشكيل ، والاولى مهمة علم النفس ، والثانية مهمة علماء الجمال والنقاد — واستخلصوا ( معايير ) نفسية ، حاولوا أن يسحبوها على الاعمال الفنية باعتبارها — تلك المعايير — أمسا ( نقدية ) :

« ... وما هنا ميل شائع لدى الرومنطيين ، وهو محاولة تعريف الشعر من خلال عملية الخلق الشعرى ، فلكى يكتب الشاعر شراً جيداً عليه أن يكون فى

كيت وكيت من الحالة الذهنية ، والنوع القلائد من الشعر هو خير صورة لتلك الحالة الذهنية ، وإذن فذلك النوع هو أكثر الأنواع شاعرية وهو خيرها . ويبدو الجدل لأول وهلة كأنما هو دور ، وهو كذلك بمعنى من المعاني ، ولكن المتع في الأمر أنه محاولة لاستمداد أحكام معيارية من وصف سيكولوجي<sup>(١٧)</sup> .. .

أما الفريق الآخر من الرومانسيين فقد كان موجه هو أن النشاط الفني يتصل ( بشئ ما ) ، وشغل هذا الفريق بـ ( ما ) هذه عن النشاط الفني ذاته ، ثم اختلف المفكرون والنقاد - من هذا الفريق - حول تحديد ( ما ) هذه ، ودارت تحديداتهم حول ( العصر ، البيئة ، التاريخ ، القومية ، المجتمع ، الحياة ... الخ ) .

وفي كل ذلك كانت تحديداتهم مثالية غامضة لاتفصح عن قوى وعوامل وفوائيد . ثم أسسوا على تلك التحديدات - بغموضها ومثالياتها - فكرة المضامين (العصرية ، السياسية ، التاريخية ، الاجتماعية ، الفكرية ، الوطنية ، القومية ، الانسانية ... الخ) ، أي أنهم عجزوا عن تمييز الظاهرة الفنية وشغلوا بعلاقاتها بغيرها وفرضوا عليها وظائف مؤسسة على هذه العلاقات .

أما التوازن السلوكي عند الوضعيين فسمى يتصل مباشرة بالنص (بالمعل الفني عامة ) ، ولكن من جهة كيفية تلقيه ، لا من جهة كيفية تشكيله : .. الغاية هي ( ربط النقد ، حتى ما كان عادياً قافها منه ، بالتفسير السيكولوجي المنتظم ) . السيكولوجيا إذن هي العلم الذي اختاره رتشاردز . وصفات الأشياء لا تدرس هل أنها حقائق مستقلة ، ولكن على ضوء ما تتركه من أثر في الأشخاص الذين يمارسون هذه الأشياء وقد تتساءل كيف يستخلص رتشاردز نظرية في القيم من مجرد الوصف ، مهما يكن دقيقاً ، فالسيكولوجيا علم وصفي لا قيمي . وحل هذه المشكلة يتم بيسر إذا قدرنا

القيمة على ضوء وظائفها . ( كل شيء له قيمة إذا كان يحقق رغبة ) . وأعظم الحالات  
السيكولوجية قيمة هي التي تحقق أعظم عدد من الرغبات ، مع أقل مقدار من الحثية  
يصيب الرغبات الأخرى . ولذا فإن الحالة المثلى هي التي يتحقق فيها التنظيم المتوازن  
بين الدوافع .

إذن فأول إسهام إجماعي يقدمه ريتشاردز في كتابه هذا هو صياغة هذه النظرية  
السيكولوجية العامة — التي قد تسمى بالسيكولوجيا البشرية . وهي تشمل علم  
الأخلاق أيضاً ، ولكن بعد أن عرف تعريفاً جديداً اعتماداً على السيكولوجيا  
السلوكية . الصالح هو الذي ينتج قيمة ويمكن الوصول إلى إدراك للقيمة بواسطة إحداث  
التأثير بين الوظائف في داخل الجسم<sup>(١)</sup> . . . . وهذا معنى قد تفيد نتائجه علوماً  
تتصل بمجالاتها بهذا الضرب من الدرس ، لكنه — أي هذا المسمى — لا يتصل  
بعمل ناقد الفن .

بعد هذا التقييم للدخول التي دخلت منها المناهج المثالية إلى مشكلة الفنان ،  
يتبدى بوضوح المدخل المعتمد هنا وهو : صلة الفنان بعمله الفني من جهة  
طبيعة التعرف الجمالي ، وصلة الفنان بمجهوده من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .

## ( ١ )

أما الموضوع الأول — صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي —  
فقد استقر لنا فيه أمران :

في الأمر الأول يبرز ميل العلاقات الاجتماعية نحو الثبات والاستقرار ، فيبرز —  
حسب هذا النزوع — ميلها إلى أن تحدد الصلة الجمالية — وخصائصها فردية ذاتية —  
بين أفراد الجماعة وواقعهم بما هو مائل من الخبرة الجمالية ، وإلى أن تحدد هذه الصلة  
الجمالية ، بآفاق المثل الجمالي الأعلى السائد لدى الجماعة .



وفي هذا ( التنازع ) بين ما هو فردى وما هو اجتماعى تعمق ( الطوايع ) الاجتماعية للصلة الجمالية ذات ( الطبيعة ) الفردية ، كذلك فانه فى هذا ( التنازع ) بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى تعمق ( الطوايع ) الموضوعية للصلة الجمالية ذات ( الطبيعة ) الذاتية . ولقد ذكرنا ، فى موضع سابق ، أن الصلة الجمالية كيفية تعامل ( خاص ) بين الفرد وواقعه ، وأن هذه الصلة الجمالية تثمر ضرباً ( خاصاً ) من المعرفة . وهنا نقول — فى ضوء ( التنازع ) الذى سلف ذكره — إن هذا الضرب الخاص من المعرفة ذاتى وموضوعى ، وإنه — نتيجة لذلك ( التنازع ) ينهض بدور ( نوعى ) فى عمليات التغيير التاريخى الاجتماعى ، لأنه — وحده — من بين ضروب المعرفة البشرية الذى ينهض ببناء رمضى مواز للبناء الاجتماعى ، حيث يبرز فى هذه الموازاة — تشكيلا — كل ما يميز به الواقع .

**وفى الامر الثانى :** يبرز ميل التاريخ الفنى نحو الثبات والاستقرار ، فيبرز — حسب هذا النزوع — ميله إلى أن يحدد العمل الفنى — وطبيعته فردية ذاتية — بما هو مائل من الخبرة الفنية ، وإلى أن يحدد هذا العمل الفنى بأفاق التقاليد الفنية لدى الجماعة . ولقد سبق القول إن العمل الفنى يؤثر فى حقائق التاريخ الفنى وتقاليدته ، كما أنه يتأثر بهذه الحقائق والتقاليد . ويميل التاريخ الفنى فى تأثيره إلى التسكين والتجميد والمحافظة ، ويميل العمل الفنى فى تأثيره إلى التعديل والتشوير والتغيير .

وإذا استقر لنا هذان الأمران ، فانه من الطبيعى الوصول إلى نتيجتين واضحتين ، بل هما نتيجتان لازمتان لمن يسلم بالأمرين السابقين .

**اما النتيجة الاولى** فحول ( تنازع ) بين عناصر ( الموقف ) فى العمل الفنى من ناحية ، وحقائق تشكيل هذه العناصر فى ذات العمل الفنى من ناحية ثانية . إن عناصر

الموقف - وهى المثير الأولى الذى يوجه الفنان إلى إبداع عمله - ذات طبيعة نفسية وفكرية واجتماعية ، ذات طبيعة ذاتية موضوعية كما سبق القول فى الفصل الأول من هذا البحث . ولا تبين هذه العناصر - لدى الفنان - أفكاراً ومفاهيم، وإنما تبين ( مشكلة ) . التشكيل - لا التعبير - أداة الفنان إلى إقامة موازاة رمزية للواقع . ويتحقق فى هذه الموازاة - أدواتها : حقائق التشكيل - التناغم الذى يسعى الفنان إلى تحقيقه فى واقعه النفسى والروحى والفكرى والاجتماعى . وتمكس فى هذا التنازع الجديد صورة ذلك التنازع السابق بين ما هو فردى وما هو اجتماعى :

فمناصر الموقف لا تبين لدى الفنان إلا مشكلة ، وهى فى ذات الوقت لا (تحقق) تشكيمياً إلا بأداة اجتماعية هى اللغة - فى الأدب - والتقاليد الفنية عامة . وكأنا هناك - فى التنازع السابق - نرى هنا : أن المثير الأولى الذى يوجه الفنان إلى إبداع عمله - وهو الجامع لمناصر الموقف قبل تشكيلها - يبدأ فردياً ذاتياً بسيطاً ، ثم يرقى إلى أن يكتسب الطوايح الاجتماعية الموضوعية المعقدة ، عندما يرقى من التبدى التشكيلي لدى الفنان إلى التحقق التشكيلي فى العمل الفنى . فى المرحلة الأولى يكون التوجه نحو الحركة والحياة ، نحو الزلولة ، نحو التعديل وإعادة البناء ، وكلها خصائص المثير الأولى وكافة عناصر الموقف . وفى المرحلة الثانية يكون التوجه نحو التقيد والحصر والحفاظة ، نحو التسكين ، نحو تثبيت البناء المائل ، وكلها من خصائص ( الأداة ) والتقاليد الفنية . إن النزوع إلى التعديل والتغيير يعد فى جوهره ( وجهة ) فى التغيير التاريخى الاجتماعى . كذلك فإن الكيفية التى يواجهها الفنان النزوع إلى التثبيت ، إنما تعد فى جوهرها ( وجهة ) فى التغيير التاريخى الاجتماعى ،

مادام تثبيت الابدنية والتقاليد الفنية إنما يعد في جوهره ( وجهة ) القوة الاجتماعية السائدة .

إن الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا — التنازع بين عناصر الموقف وأدوات تشكيلها ، تحدد مدى نجاحه الفني من ناحية ، كما تحدد انجازاته الفكرى والتاريخى والاجتماعى من ناحية ثانية . ومعنى الكلام هنا — فى هذه النتيجة الأولى — أن عناصر الموقف كما تبين لدى الفنان مشكلة ( قبل تشكيلها ) ، فانها تدرك لدى المتلقى مشكلة ( بعد تشكيلها <sup>(١)</sup> ) . إن التوصل إلى عناصر الموقف إنما يكون بقرائن تشكيلية .

وأما النتيجة الثانية فحول ( تنازع ) بين حقائق التشكيل فى العمل الفنى من ناحية وتقاليد التاريخ الفنى من ناحية ثانية ، وحول ( تنازع ) بين تشكيل جمالى فى العمل الفنى يسعى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخى اجتماعى فى الواقع يسمى إلى التقييد من ناحية ثانية <sup>(٢)</sup> . وبيان ذلك أن الفنان يدرك العالم مشكلاً ويواجهه هذا العالم بالتشكيل . يواجه الفنان الواقع بتشكيل يصطنع — لإنجازه — خبرة تكنيكية — هى أدوات فنية وتقاليد فنية — تعكس الخبرة التاريخية الاجتماعية للجماعة . أى أنه يصطنع أدوات الجماعة ليشكل موقفاً من الجماعة نفسها . هناسمى العمل الفنى إلى الوجود من خلال الموجود، وسعى الفنان إلى التحقق — الرد ، المواجهة : الموقف — من خلال اقتدار تشكيل وهنا يتحدد نجاح العمل الفنى بمدى تفردفه فى التاريخ الفنى، ولا يتم هذا للعمل الفنى إلا بمدى ما يحدته من كيفية جديدة فى التعامل مع الأدوات الفنية وما يحدته من دلالة التقاليد الفنية . وهنا يتحدد تحقق الفنان بمدى سيطرته على الأدوات والتقاليد ، بحيث تبدو هذه السيطرة ( تحرراً ) من تلك الأدوات والتقاليد .

يتبدى العمل الفني فعلاً مُعَرَّراً، ويتبدى الفنان فاعلاً حراً، وتبتدى عملية الإبداع الفني فاعلية حرة. هذا من جهة التنازع بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليده التاريخية الفنية من ناحية ثانية. أما التنازع الثاني - بين تشكيل جمالي في العمل الفني يسمى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسمى إلى التقييد من ناحية ثانية - فلصيق بصورة التنازع السابق. وبيان ذلك أن الفنان يصطنع - من جهة طبيعة التعرف الجمالي - خبرة الواقع الجمالية ليمى هذا الواقع جمالياً. إن الفنان (يحصل) على (حقائق) الصفات والمناظر والخصائص الجمالية في الظواهر والأحياء والأشياء من خلال الخبرة الجمالية الجماعية. لكن خبرة الجماعة الجمالية تميل نحو السكون تثبيتاً للأوضاع الماثلة، بينما حركة التعرف الجمالي لدى الفنان تميل نحو التجاوز وصولاً إلى أوضاع أكثر إنسانية. إن الفنان يدرك علاقات الواقع - الطبيعي والاجتماعي - وحقائقه هياكل وأبنية وتكوينات ونماذج وأنماطاً. ويصل الفنان إلى كل ذلك عن طريق وعيه بالتناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع، وعن طريق وعيه بالتنافر والتشوز والتناقض. ولأن هذه الخبرة الجمالية تاريخية اجتماعية، فإنها تصل بالعارف الجمالي - الفنان - إلى تناقضات الواقع وعلاقاته. ولأن التعرف الجمالي يحصل الوعى الجمالي عن طريق التناغم والتنافر والوحدة والتناقض، فإنه - أكثر من أى ضرب معرفي آخر - يصل بالعارف الجمالي إلى حقائق البناء التاريخي الاجتماعي للواقع. ولأن التعرف الجمالي يزول الخبرة الجمالية ويسمى إلى تعديلها وتغييرها، فإنه يصل بالعارف الجمالي - من قلب البناء التاريخي الاجتماعي - إلى (نمط) لذات الواقع أكثر جوهرية وإنسانية. معنى الكلام هنا أن الخبرتين التكنيكية والجمالية تعكسان - كما سبق في الفصلين الأول والثاني - خبرت الجماعة في التاريخ، وهما من أدواتها الفذة لتثبيت أوضاعها ومصالحها.

ثم إن هاتين الخبرتين هما سبيل الفنان إلى إنجاز عمله . لكن الفنان الحق في كل عمل فني حقيقى — لا يخلص للخبرتين وإنما يهزمها بالسيطرة عليهما ثم يقهرهما وتطويعهما — الأولى ( التكنيكية ) بكيفية تعامل جديدة والثانية ( الجمالية ) بنضال التعرف الجمال ضد المثل الأعلى الجمالى — لإنجاز عمله . ولذلك فإن العمل الفنى — بعد إنجازه — يخلق موازنة رمزية للواقع . يتبدى الواقع الموضوعى — فى هذه الموازنة الرمزية — محوراً معدلاً ، مغيراً ، متوراً ، فى اتجاه واقع — من قلب الواقع المائل — أتم ، وأكمل ، وأجل .

العمل الفنى — إذا — تشكيل يواجه تشكيلاً ، تشكيل جمالى يواجه تشكيلاً تاريخياً اجتماعياً . بناء يواجه بناء . إن الفنان يدرك واقعه جمالياً ، والعمل الفنى هو تشكيل جمالى لموقف من هذا الواقع .

إن الفنان يواجه واقعه بتشكيل مقابل يقهر — رمزياً — التشكيل التاريخى ويميد بناء الواقع الحقيقى . ولذلك فإن الفن — أكثر من أى ضرب آخر من النشاط البشرى — يحور الواقع من المثلث والثبات والجمود ، لأنه يقهر — رمزياً — الضرورة فى الواقع — الطبيعة والمجتمع — ليصل بهذا الواقع الى الحرية انه يقهر ويحور جمالياً ورمزياً ، ثم تأتى كل الأعمال والأنشطة البشرية لتقهر وتحور فعلياً . ينشأ — من هذا التصور — ضرورة احترازين :

وينتج الاحتراز الأول نحو الأساس المثالى الذى يجعل من ( التمييز ) أصلاً ( للمعارض ) . فهنا نرى بتدوكر وتثنية يضع الثنائيات التى يتقابل فى كل ثنائية منها أمران تقابل تضاد ( الواقع والا واقع — الفردى والعام — الخيال والفسكر — المثل والواقع ) لينتهى إلى تضاد بين علم وفن : د ... وإذا عرفنا الفن بأنه حدس فقد أنكرنا كذلك ( وهو آخر إنكار ينطوى عليه تعريفنا وأهم ما يحسن أن

نذكره بهذا الصدد ) أن يكون معرفة مفهومية ، فإن المعرفة المفهومية في صورتها الخالصة أهي الصورة الفلسفية واقعية النزعة دائماً لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللا واقع أو أن تقلل هذا اللاواقع . أما الحدس فعناه أن لا يكون هناك تمييز بين الواقع واللا واقع . والمهم في الصورة إنما هو قيمتها كصورة مثالية خالصة . وإذا فرقنا بين المعرفة الحدسية أو الحسية وبين المعرفة المفهومية أو العقلية فإنما نطمح في استقلال هذا الشكل البسيط البدائي من المعرفة هذا الشكل الذي شبه بالحلم ( بالحلم لا بالنوم ) والذي تكون الفلسفة بالنسبة إليه أشبه باليقظة ، والحق أن من يتساءل تجاه أثر من الآثار الفنية هل الشيء الذي يعبر عنه الفنان صادق أو كاذب من الناحية الميتافيزائية أو التاريخية إنما يلقي سؤالاً غير ذي معنى ويرتكب خطأ أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات الخيال في الهواء :

إنه سؤال غير ذي معنى لأننا حين نميز بين الصواب والخطأ فإنما يكون الأمر دائماً أمر تقرير واقع وإصدار حكم . وهذا لا ينطبق على حالة صورة نخطر لتذكر أو على حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول ، ولا يمكن بالتالي أن يكون موضوع حكم . ومن العبث أن يمترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق (العام) الذي ليست الصورة إلا تحقيقاً فردياً له . فنحن لا ننكر هنا أن ( العام ) كروح الله موجود في كل مكان يحرك بذاته كل شيء . وإنما ننكر أن يكون العام من الناحية المنطقية صريحاً في الحدس من حيث هو حدس . ومن العبث كذلك أن تلجأوا ( كذا ) إلى مبدأ وحدة الفكر فليس يوهن هذا المبدأ بل يقويه أن نميز تمييزاً واضحاً بين الخيال والفكر ، فن التمييز وحده إنما ينشأ التعارض ، ومن التعارض إنما تنشأ الوحدة اليمانية . إن صفة المثالية ( التي تميز الحدس عن الصور ، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ أي عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته ) هي الميزة الداخلية العميقة التي

يحتاجها الفن . ففى مجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات : مات فى الفنان فاذا به يصبح ناقداً بعد أن كان فناناً ومات فى المشاهد فإذا به يلاحظ الحياة فى حالة وعى بعد أن كان يلاحظها فى حالة وجد (١١) .

إن الأساس الفلسفى الموجه للتصور الذى ببنائه يختلف عن هذا الأساس الفلسفى المثلث الموجه للتصور الذى بناه بندتو كروتشه . لم يكن ( تميز ) النوعية ( ماهية ومهمة ) مدخلا لنا إلى التضاد والتعارض بين العلم والفن ، وإنما كان مدخلا لنا إلى نفي التضاد والتعارض بينهما . إننا نفينا التضاد بين العلم والفن ، وجعلنا التميز بينهما أساساً لبيان ( نوعية ) الوصول إلى المعرفة ، وهى واحدة .

إن معرفة الواقع واحدة . وهناك سبيل واحد إلى معرفة الواقع ، وهناك سبيلان إلى ( التعامل ) مع هذا الواقع ، سبيل العلم وسبيل الفن : أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة ، وتبدى الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة .

وينتهج الاحتراز الثانى نحو اجتهدات الفكر المادى ، يتصل بلح الجدل - فى العمل الفنى - بين الموقف وتشكيله ، ومغزى ذلك فى صلة الفردى والاجتماعى . ونحن نصدر عن الأساس الفلسفى العامة التى يصدر عنها صاحب الاجتهاد ، لكننا نختلف - وهنا موضع الاحتراز - مع نتائجهم . وصاحب هذا الاجتهاد هو إرنست فيشر ، الذى يضع هذا الأصل أولاً : « . . . وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده . لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضاً كيف يقدمه ، فى أى سياق وبأى درجة من الوعى الاجتماعى والفردى (١٢) . . . » .

ثم يرجع فيشر إلى نتائج معروفة فى الفكر ( المثلث ) فىقول : « . . . ولكن

مهيا بلغ من أهمية الاعتراف بأن معنى العمل الفني ومضمونه أهم من موضوعه ومادته  
 فإنه من الجوهري أيضاً أن نعترف للوضوع بنصيبه العادل من الأهمية . وإن  
 تطور الموضوعات في الأدب والفن ليستحق دراسة جادة ، إذ أن اختيار الموضوع  
 يعكس الظروف الاجتماعية والوعي الاجتماعي السائدین فالتحول من الموضوعات  
 الأسطورية إلى الموضوعات المدنسة ، واقتحام الناس العاديين عالم الملوك والنبلاء ،  
 وفرض العناية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة اليومية في المدينة  
 والريف ، واكتشاف الكائنات البشرية أثناء عملها كموضوع صالح للأعمال الفنية ،  
 والنخل عن ( دراما النبلاء ) لصالح ( تراجيديا البرجوازيين ) . . . هذه الموضوعات  
 الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتتطلب أشكالاً جديدة ، كشكل  
 الرواية الفنية . وهذا النوع من التطور لا تخمكه أى صيغة جامدة ، ولا هو يتبع تسلسلاً  
 منتظماً في الأحداث فيظهر الموضوع الجديد أولاً ، ثم المضمون الجديد ، وفي النهاية الشكل  
 الجديد ، بل هو بالآخرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة ، ويمكن للفنان النابغة من أمثال  
 جيو توتو أو سير فانس أن يدفع العملية إلى الامام دفعة مفاجئة ، متخطياً عدة مراحل  
 دفعة واحدة . وإن قدرة الموضوعات التقليدية على الاستمرار ( وخاصة الموضوعات  
 الدينية ) ، وقدرة الأسلوب القديم على الاستمرار في التأثير ، وتأثير مجموعة  
 متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التي يمكن أن يساعد كل  
 منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصورة مؤقتة ، وظهور شخصية فنية عظيمة . .  
 الأمر الذي يحدث عادة كمصادفة سعيدة — إن هذه العوامل جميعاً يمكن أن تؤدي  
 إلى التمجيد بالتطور أو تعطيله ، بحيث تظهر المعاني الجديدة والأشكال الجديدة  
 بصورة تدريجية وبصعوبة ومع كثير من التناقضات ، أو تظهر بيسر أو دفعة واحدة .



ونحن عندما نحلل أى عمل فى محدّد ، أو أى حركة فنية أو عصر من عصور الفن ينبغي أن نحذر من تأثير الآراء المسبقة . ولكننا عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الفن فى مجموعه ، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغيرات التى تطرأ على المضمون والشكل فى الفنون ، إنما ترجع فى نهاية المطاف إلى التغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، وسنجد أن المضمون الجديد هو الذى يحدّد فى آخر الأمر الأشكال الجديدة ، (١٢) .

تختلط الأمور — فى نص إرلست فيشر — اختلاطاً كبيراً : فهو ينص على (تطور الموضوعات فى الفنون) ، وما ينص عليه هو من شأن علم الاجتماع الفنى ، أما علم الفن فيرى لكل عمل فنى موضوعاً ( ما الموضوع فى الفن ؟ ) .

وهو يرد التغيرات التى تطرأ فى الفنون إلى العوامل التاريخية الاجتماعية ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يتنبه إلى الاستقلال النسبى لتاريخ الفن . ثم هو يعتمد تلك الثنائية المثالية ، ثنائية المضمون والشكل ، ويجعل الأول عدداً لثانى . تكون المثير الأول — الذى يحفز الفنان إلى الإبداع — عناصر نفسية وروحية وفكرية واجتماعية ، ترقى إلى أن تكون ( موقفاً ) للفنان من واقعه الذاتى والموضوعى . وتبين هذه العناصر للفنان — فى ارتقاها — مشكلة ، ينضج وضوحها بنضج تشكيلها فالموقف لا يبين — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تشكيله . فليس — إذا — ثمة ( معنى ) مسبق يريد الفنان ( توصيله ) وليس ثمة ( غرض ) يريد الفنان أن ( يعبّر ) عنه . لأن إشكالية الفنان إشكالية ( تشكيلية ) وليست إشكالية ( فكرية ) ولذلك لا يمكن الوصول إلى موقف الفنان إلا بقراءة تشكيلية من عمله فالتشكيل مدخل إلى الموقف ، وليس العكس .

وقفنا في الصفحات السابقة عند صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالى . ونقف — في هذه الوحدة الثانية من هذا الفصل الثالث — عند صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية . وفي هذا السيل فإننا قد أكدنا فيما سبق أن هذه المعرفة الجمالية إنما هي ثمرة كيفية تعامل خاص مع الواقع ، وليست ( علماً ) بهذا الواقع كما أنها ليست تفسيراً له .

وانتهينا من ذلك — في ميدان الفن — إلى مسألتين: اتصلت أولاهما بالظاهرة الفنية . وفيها تبدى الواقع مفسراً للفن لا العكس . ذلك لأن ( ماهية ) التعامل الفني مع الواقع — وهى ماهية جمالية — محكومة بمستوى تطور هذا الواقع نفسه ، وهو المستوى الذى يعكس نفسه فى مثل جمالى أعلى للجماعة . وذلك أيضاً لأن تاريخ الفن — فى واقع تاريخى اجتماعى محدد — محكوم بمراحل التاريخ العام لهذا الواقع . لهذا كله كان طلب ( الواقع فى الفن ) معناه طلب ( موضوعية ) فى معرفة ماهيتها ( جمالية ) ، ومعناه طلب ( العكس المأووم ) للواقع فى نشاط حركته الموازاة الرمزية لهذا الواقع . ولهذا كله أيضاً كان طلب ( الفن فى الواقع ) معناه درس الظاهرة الفنية فى ذاتها وفى علاقاتها ، أى معناه درس ( الخصوصية ) فى حقيقتها ( التاريخية ) بجمال الواقع مفسراً للفن ، إذ هو — الواقع — مفسر لكل الظواهر . واتصلت المسألة الثانية بالعمل الفني . وفيها تبدى العمل الفني ذاتاً ماهية ( تشكيلية ) ، ذلك لأن عناصر موقف الفنان من واقعه لا تبدى نفسها لصاحبها الفنان إلا مشكّلة ، ولا يبين له هذا الموقف ناضجاً إلا بتمام تشكيله .

إن مشكل الفنان ليس مشكل ( توصيل ) ، وإنما هو مشكل ( تشكيل ) . ولذلك كله كان ( التوصل ) إلى موقف الفنان من واقعه إنما يكون بالتلقى الصحيح

للتشكيل ، لأن حقائق الواقع الموضوعية وحقائق الفنان النفسية والروحية لا تتمسك في العمل الفني إلا مشككة . إن هذه الحقائق لا تبدو — في العمل الفني — في ( صورتها ) وإنما تبدو في ( تصويرها ) تبدو الحقيقة ( النفسية ، الفكرية ، الاجتماعية ) في العمل الفني في تشكيل جمالي يوازيها ، وطلبها إنما يكون في صورتها المشككة لاني موضوعيتها الواقعة . ولقد نبها — في هاتين المسألتين جميعاً — إلى تنازع دائم بين التعرف الجمالي من ناحية والمثل الأعلى الجمالي من ناحية ثانية ، وبين العمل الفني من ناحية والتاريخ الفني من ناحية ثانية ، ومغزى هذا التنبيه هنا أن الفنان قد لا يتوصل في عمل من أعماله الفنية بمثل من المائل الواقعي لكنه لا يمكن أن يتفصل عن المثال — ومبتداه الواقع وغايته الارتقاء بهذا الواقع — الذي تنشده الجماعة . ومغزاه أيضاً تمييز الدرس الجمالي من منحجن آخرين سادا الفكر الجمالي عبر كل تاريخه : منحى المصلحين الاجتماعيين الذين يصفون المائل مقومين ، ومنحى الفلاسفة الأخلاقيين الذين ينشدون المثال مؤصلين .

إن الأمر يختلف في الفن : فليس ثمة مثل سابق للعمل الفني ، وليس ثمة مثال ينتهي إليه . إن كل عمل فني جديد تماماً . إن القواعد الفنية والأصول والمبادئ الجمالية والتقاليد الفنية ، كل هذه ليست ( مثلاً ) أو ( لأمثالا ) . إنها رصد للأعمال الفنية القديمة ، وأدوات لدرس الأعمال الفنية الجديدة ، لكنها لا تنضج ( نطاً ) لعمل فني لم يوجد بعد . إن كل جديد من الأعمال الفنية ككل ولبد من السكائنات الإنسانية والحية عامة ، يمكن درسه حسب خصائص تحققت في ملايين الأفراد من جنسه ، لكن العلم لا يضع نطاً لوليد من جنسه ، لم يولد بعد . إنما يتم النطق بتمام الخلق .

ولقد يضيء هذه المسألة — صلة الفنان بمجموعه من جهة طبيعة المعرفة الجمالية — صلتان أخريان تساعدان على تحديد تلك الصلة الأساس . والاولى من هاتين الصلتين الآخرين هي صلة الفردى بالتاريخى ، والثانية هي صلة الاجتماعى بالأخلاقي :

فإذا كان فهمنا لما هو ( تاريخى ) إنما ينصرف إلى ما يقترن بمرحلة استراتيجية كاملة من حياة الجماعة ، بمرحلة تاريخية إجتماعية أساسية ( . . إقطاعية ، رأسمالية ، اشتراكية ) فإن هذا الفهم يجعل صلة الفردى بالتاريخى — فى الفن — تثير جملة أمور .

يرتبط أول هذه الأمور بالإحساس الجمالى لدى الفنان ، فإذا كان الذى يحدد هذا الإحساس الجمالى إنما هو التقويم الجمالى ، وإذا كان الإحساس الجمالى لا يقوم فى شيء ما عسراً جمالياً من جهة حقيقته الموضوعية لحسب وإنما يقع ذلك الإحساس على هذا المنصر تلبية لحاجة نفسية وروحية وجمالية ، وإذا كانت هذه الحاجة — وأية حاجة إنسانية أخرى — محكومة بمستوى تطور الجماعة ، فإن الإحساس الجمالى لدى الفنان محكوم بمستوى تطور جماعته . وقد كنا — فى الفصل الثانى من هذا البحث — قد تناولنا التنازع بين الإحساس الجمالى لدى العارف — فناناً وغير فنان — والمثل الجمالى الأعلى لجماعته . ولا يتناقض القول هناك مع القول هنا . ذلك لأن الإحساس بها يزول المثل الجمالى ، فإنه يعدله لكنه لا يتجاوزه . إن التقدير ( التقويم ) لا يتجاوز القدرة .

ويرتبط ثانى هذه الأمور بالمثير الذى يحفز الفنان إلى إنشاء عمله الفنى ولقد يكون المثير إنسانياً كلياً ، أو تاريخياً جزئياً ، أو شخصياً وقتياً ولكن المثير فى كل

أحواله خاضع لذلك التنازع بين الفردى والتاريخى : فهو - المثير - متفاعل مع ذات فردة ، ولكن هذه الذات المردة - بحقائقها النفسية والفكرية والاجتماعية - محصلة غير آلية لعلاقات تاريخية اجتماعية محددة . إن الفردى محكوم بالتاريخى إن (الموقف) - فى العمل الفنى - محكوم بالمرحلة التاريخية الاجتماعية بالاناسبة العابرة الوقتية . ليست الاعمال الفنية مرتبطة بالمناسبات العابرة ، وليست (شواهد) على الاحداث الجارية ، لأنها تعكس - مهما تكن طبيعة المثير - مستوى تطور الجماعة فى مرحلة كاملة من مراحل تاريخها . وقد يرجع الفنان إلى مثل أعلى لمرحلة سابقة ، وقد يرنو إلى مثل أعلى لمرحلة آتية ، لكن عمله الفنى - فى كل الاحوال - لابد أن يعكس موقفاً من المثل الأعلى للمرحلة الماثلة . فديرضخ لهذا المثل ، أو يمدله ، أو يحوره ، أو يشوره . إنه يزول له لكنه لا يغيره . إن تغيير المثل الأعلى لمرحلة من المراحل مرهون بتغير المرحلة ذاتها ، وتمهد الصور الثقافية المختلفة لهذا التغير ، لكنها لا تنصمه . إن الفنان يزول المثل الأعلى الماثل رجوعاً إلى مثل سابق أو رنواً إلى مثل آت ، والذي يحدد الرجوع أو التقدم إنما هو الموقف الفكرى والاجتماعى للفنان .

ويرتبط ثالث هذه الامور بالاداة التي يصطنعها الفنان ، وهى فى مجالنا - الادب - اللغة . وتبدو علاقة الفردى بالتاريخى هاهنا على النحو التالى : إن الفنان ينشط بأداة على مستوى تطور معين وهذا المستوى أمر تاريخى ، وهو يتعامل مع هذه الاداة بكيفية خاصة وهذه الكيفية أمر فردى فإذا كان مستوى تطور الاداة يدل على الخبرة التكنيكية - فى الفن : طرائق الاداء والتقاليد الفنية - للجماعة فى مرحلة من تاريخها ، وإذا كانت هذه الخبرة التكنيكية (تتضمن) المثل

الأعلى لهذه الجماعة في هذه المرحلة ، وهو المثل الذى يعكس تناقضات الجماعة فكرياً واجتماعياً ، فان الكيفية التى يتعامل بها الفنان مع هذه الأداة إنما تفصح عن طاقاته ومدى استيعابه لخبرة جماعته التشكيلية من ناحية كما أنها تفصح عن موقفه من تناقضات جماعته فكرياً واجتماعياً من ناحية ثانية. إن الفهم الصحيح للعلاقة ما هو تاريخي بما هو فردى فى الفن — ونظن أن هذا الفهم قد تبدى فى الأمور الثلاثة السابقة — يجعل التاريخي مفسراً للفردى ، ويحرر التاريخي من تصورين مثاليين : أولهما كلى مطلق يتسع بالتاريخي حتى يملو بالعمل الفني على الزمان والمكان ، وثانيهما جزئى متعين يضيق بالتاريخي حتى يربط العمل الفني بالنسبة الوقتية والحدث العرضي .

إن الفهم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التاريخي مفسراً للفردى . ويحدد هذا التاريخي بمرحلة من حياة الجماعة ، ويجعل العمل الفني عاكساً لخبرة الجماعة التشكيلية فى هذه المرحلة ودالاً على موقف فكرى اجتماعى من تناقضاتها . كما أن الفهم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التشكيل — فى العمل الفني — دالاً على الموقف ، وفى هذا ما يوجه الدرس الفني والنقدى الوجهة الصحيحة ، وما يمنع من إضافة ( دلالات ) إلى الأعمال الفنية لانهض عليها قرائن تشكيلية من الأعمال الفنية نفسها وبعد هذه الصلة — صلة الفردى بالتاريخي — نأتى إلى الصلة الثانية وهى صلة الجمالى بالاخلاقى . ولقد ذكرنا أن هاتين الصلتين تضيئان المسألة الأساسية فى هذه الوحدة من البحث ، وهى صلة الفنان بمجموعه من جهة طبيعة المعرفة الجمالية . ويمين على بيان صلة الجمالى بالاخلاقى سلامة المفاهيم ونتائج العلم ، فليس هناك تعارض بين الجمالى والاخلاقى . فالجمالى يدل — بكيفية مخصوصة — على الاخلاقى ، ويضم الاخلاقى عناصر المثل الأعلى الذى يعكس الحقائق العامة للتشكيل التاريخي الاجتماعى ، وهى العناصر السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية .

ويواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالي يرزله ويعدله ويعيد خلقه من جديد بموازاة رمزية تسدى في الواقع قبح مازدى إليه ظاهره وجمال ما يحويه جوهره . إن سيل الفنان ليس النقد ، ولا التعليم ، ولا التقنين ، وإنما سبيله التشكيل . وهو عندما يواجه التشكيل التاريخي الاجتماعي المائل بتشكيل جمالي يتجه إلى المثال ، فأنما يواجه الأخلاق — بكل عناصره السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية بالزلة والتعديل . ولهذا فإنه يستحيل الوصول — في العمل الفني — إلى الأخلاقي إلا من خلال التشكيل . إن أداة الفنان الوحيدة هي المواجهة التشكيلية والعمل الفني تشكيل جمالي لموقف . ولا تصح المواجهة التشكيلية إلا بوعى تاريخي اجتماعي راق ، لأن محنتها متوقفة على مدى استيعاب الخبرة التكنيكية والجمالية للجماعة ، وهي الخبرة العاكسة لخبرة الجماعة في التاريخ . فإذا صحت المواجهة التشكيلية فإن هذا يعني اتحاد الوعى الجمالى بالوعى التاريخي الاجتماعي لدى الفنان . كذلك الأمر في العمل الفني ، إذ لا يصح تشكيل الفنان إلا بمدى وعيه الجمالى المستوعب ، ولا يصح موقفه إلا بمدى وعيه التاريخي الاجتماعي المستوعب . والخبرة الجمالية للجماعة هي تراث شاركت فيه قوى اجتماعية مختلفة ، والواقع التاريخي الاجتماعي يضم قوى اجتماعية متناقضة . ولهذا فإن تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته الماضى ومن تناقضاتها الحالية . وفي هذه الحالة — إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف — فإن هذا يعني اتحاد الجمالى بالأخلاقي لدى الفنان .

يتصل بهذا كله ما نقرر — في الوحدة السابقة من هذا الفصل — من أن الفن يمد بناء الواقع وصولاً إلى جوهر الواقع نفسه ، وأنه يقهر الضرورة في الواقع ليصل بهذا الواقع إلى الحرية . فإذا كان للحرية مغزاها لدى كل قوة اجتماعية ، فإن مواجهة الفنان لواقعته تشكيميا — لتحريره — إنما تبرز برهافة

شديدة المغزى الفلسفى والاجتماعى لموقفه : «... الحرية هى فهم الضرورة . ومعنى الضرورة أن كل شيء فى الطبيعة والإنسان والمجتمع إنما تحكمه قوانين موضوعية ومعنى الحرية هو إدراك البشر لهذه القوانين الموضوعية وتوجيه حركتها وإخضاعها لإرادتهم ، وبهذا يتحكمون فى تطور الطبيعة والمجتمع على السواء . وتظل الضرورة ( عمية ) متحركة طالما بقيت القوانين التى تحكمها غير مفهومة ، وتتحول الى ضرورة ( مبصرة ) ، أى تتحول إلى حرية البشر ، عندما يكتشفون تلك القوانين . فاذا كان أعمق تحقق للحرية هو فى جوهره أكمل معرفة بالضرورة ، فإن هذه المعرفة لا تأتى الا عن طريق صور التعبير الثقافى وأشكاله التى يتخذها البشر وسائل للتعرف والكشف والتنبؤ والإدراك وإخضاع واقعهم الطبيعى والاجتماعى لمصالحهم وغايات وجودهم . ويمثل ارتقاء تلك الوسائل وتقدمها تاريخ الإنسان فى سعيه نحو فهم واقعه وتطويره طبقاً لأهدافه ، أى فى سعيه نحو تحقيق حريته . وليس التاريخ البشرى سوى معارك الإنسان فى سبيل كشف ظواهر الطبيعة ومجولاتها وفى سبيل معرفة قوانين التطور الاجتماعى وأسرار النفس الانسانية وعالمها . لقد أضاع الفن للإنسان أبعاد الضرورة الطبيعية والاجتماعية والنفسية وكشف الجوهرى فى حركتها ، ، وساعد الفكر النظرى فى الصياغة والتعميم الشاملين لقوانين تلك الحركة . كما ساعد العلم فى معرفتها موضوعياً وأمدت تطبيقاته الإنسان بالقدرة على السيطرة عليها . الثقافة أداة للإنسان فى التعرف وفى التغيير ، والحرية هدف هذا التعرف وهذا التغيير . إن الحرية غاية الإنسان وكال وجوده ، والثقافة فعل وتضال ينتهيان بهذه الغاية . وبقدر ما يعرف الإنسان من القوانين الموضوعية المتحركة فى عالمه النفسى الداخلى والمفسرة لحركة المجتمع والطبيعة ، بقدر ما يحقق من حرية . ( ١١ )

من هنا لا يمكن فهم عملية الإبداع الفنى — من جهة تشكيلية لامن جهة نفسية —



الا باعتبارها فاعلية حرة لأنها تضم في آن تنازعا بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني من ناحية ثانية ، وتنازعا ثانياً بين تشكيل جمالي في العمل الفني يسمى الى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسمى الى التقييد من ناحية ثانية ، ولقد ذكرنا أن هذه الفاعلية تدل — وحدها — على مدى سيطرة الفنان على الأدوات والتقاليد الفنية وعلى موقف الفنان فكريا واجتماعيا . هذا عن علاقة الفنان بمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .

ولكن الفكر التأملی — قبل الخطوات العملية المعاصرة — لم يكن قد ميز مادة الظاهرة الفنية، فطلب الى الفنان مهمات ليست من طبيعة نشاطه، ورفى الجمهور على عادات في النلقى فنظر من الأعمال الفنية تلك المهمات . إن العجز عن تمييز الخصوصية في صلة الجمالی بالاخلاقی أدى الى ( تحكم ) فرض على الفن مهمة حددها في كل عصر المشكل الذى يواجهه المجتمع ومنهجه الثقافى العام .

ولقد سبق القول إن الفن ينهض بدور نوعى لإعادة بناء الواقع وتحريره ، وليس من سبيل الى بيان هذا الدور — مهمة الفن — إلا بالدرس العلى للتقاليد الفنية وحقائق التشكيل الجمالی ، حتى تفصح هذه التقاليد والحقائق بذاتها — عن دلالاتها .

# مراجع وهوامش

## الفصل الثالث

١ - راجع :

(١) البحث الذي كتبه Gotz Wiernold بعنوان :

(experimental research on literature : its need and appropriateness)

ص ٧٧ من المجلد السابع ( سنة ١٩٧٣ م ) في دورية :

Postics, ( Monton ) .

(ب) والصفحات من ٧٣ إلى ٨١ في كتاب :

The Word and Verbal art, Selected essays .

by Jan Mukarovsky, Translated and edited.

by John Burbank and Peter Steiner, Yale University press,

1977.

(ج) و صفحة ٤٦ وما بعدها ، ص ٢٤٤ وما بعدها من كتاب لوسيان

جولدمان :

The Hidden God.

٢ - جيروم ستوليتز : النقد الفني ، ص ٤٠ وراجع في هذا الشأن ص ٣

وما بعدها ، و ص ٢٦٩ وما بعدها في :

والفصل الخامس ( ص ١٤١ وما بعدها ) من المجلد الثالث في :

George Saintsbury : A history of Criticism.

والمواد : الرابعة ( ص ٦٤ ) والسادسة ( ص ١١٢ ) والسابعة ( ص ١٢٦ )

في مجموعة ( G B )

ومقدمة مجموعة : Critical Theory Since Plato

٣ — توماس مورو : التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي أبو درة وزميله ،

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٧١م ، الجزء الأول ، ص ٣٠ .

٤ — المرجع نفسه ص ٥٤ .

٥ — ديفدديتس : مناهج النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ،

بيروت ، ١٩٦٧ م ص ١٠٧ .

ويمكن أن تلفت النظر هنا جوانب من التطور الذي مرت به لفظة ( غرض )

لفظة ومصطلحاً أدبياً نقدياً في التراث العربي القديم : دلت اللفظة — في البدء —

على القصد والمهدف مطلقين . وانتقلت هذه ( الدلالة ) إلى الحديث عن الشعر ،

لجعل المتقدمون له قصداً يفلح الشاعر أو لا يفلح في ( إصابته ) . قال جرير —

لما سئل عن تحول القرن الأول الهجري الثلاثة جرير والأخطل والفرزدق —

« ... أما الأخطل فأشدنا اجترأ ، وأرمانا للغرض . . . ، الأغانى ، دار السكتب

المصرية ، الجزء الثامن ص ٧٣ . ولم تبتعد اللفظة عن دلالتها هذه كثيراً في نقد

الشعر بعد ذلك ، فلقد دلت على أن ( غرض ) الشاعر يتحقق إذا حلت ألفاظه

معانيه بدقة ، وظل الغرض دالاً على القصد بذلك المعنى الأول . يقول قدامة بن

جعفر : ... أن يسكون المعنى مواجهاً للفرض المقصود ، غير عادل عن الأمر المطلوب ... ، نقد الشعر ، نشرة كمال مصطفى ، القاهرة ، ص ٦٩ ثم دلت اللفظة بمد ذلك على ( الموضوع ) الشعرى ، فأصبحت ( الأغراض ) هى الموضوعات الواسعة : التسيب ، المدح ، الهجاء ، العتاب ، الاعتذار ، الرثاء ، الفخر ... الخ . ومن الطريف أن ابن الأثير يفسر ( الأودية ) - التى يهيم فيها الشعراء - بالأغراض الشعرية ، فى الآية الكريمة : « والشعراء يتبعهم الغاؤون ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون : آية ٢٢٤ سورة الشعراء » ، والمعنى لديه أن الشعراء يقولون فى كل غرض . راجع : ابن الأثير ، المثل السائر ، القاهرة ١٩٦٢ م ، الجزء الثانى ، ص ٩٧ . ومن اليسير - إذا لمحت الدلائل فى لفظة ( غرض ) - أن يقرن هذا المصطلح بالقيمة . يقول حازم القرطاجنى فى القرن السابع الهجرى : « ... فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التى للشعر من جهة أغراضه فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراى فى ذلك وقبضها عما يراى بما يخيل لها فيه من خير أو شر ... » . حازم القرطاجنى : منهاج البلقاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ م ص ٢٢٧ ووجد فى الفكر العربى الإسلامى - بطبيعة الحال - الاتجاه الآخر ، الذى يؤسس مهمة الشيء - ( غرضه ) - على ماهيته بصورة أولية محدودة . قال صاحب ( التعريفات ) - على الجرجاني ٧٤٠ - ٨١٦ هـ - فى تعريف ( اللذة ) : « إدراك الملائم من حيث إنه ملائم كطعم الحلاوة عند حاسة الذوق ، والنور عند البصر وحضور المرجو عند القوة الوهمية ، والأمور الماضية عند القوة الحافظة تلذذ بتذكرها ، وقيد الحيثية للاحتراز عن

إدراك الملائم لامن حيث ملائمته فإنه ليس بلذة كالدواء النافع المر فإنه ملائم من حيث إنه نافع فيكون لذة لامن حيث إنه مر . . .

على بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٣٧م ، ص ١٦٨ .

٦ - ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي ، ص ١٦٤ .

٧ - نفسه ص ٥٢٧ .

٨ - نفسه ص ٢٠٤ .

ولعلنا نذكر هنا أن مطالبة الفن بإحداث التوازن - الأخلاقي ، النفسى ، السلوكى - إنما كانت تعبيراً عن إنطلاق الفن فى كل عصر ، شكل هذا العصر ، وكانت عجزاً عن إدراك مهمة الفن مؤسسة على ماهيته الجمالية : لقد عاملت النظرية الجمالية اليونانية الفن معاملة أخلاقية بصورة غالبية . فهى وإن تكن قد بحثت عن ( مصدر ) الفن وطبيعته ، فقد كان بحثها هذا لتصل إلى ( أثره أو وظيفته . أى أن هذه النظرية كانت إذا وقفت عند ( الفنان ) فأنما لتصل إلى ( المتلقى ) ، لأن ماهية الإبداع لم تكن شاغلها ، وإنما كان شاغلها مهمته . لقد كان الفكر اليونانى بشكل غالب باحثاً فى المعرفة . وعامل هذا الفكر الفن - فى تفسيره لماهية ومهمته - من جهة صلته بتحقيق هذه الغاية للإنسان : أن يعرف - لقد تناول الفكر اليونانى ( المتلقى ) من ناحية ( الأخلاق ) . والذى حدد ذلك هو طبيعة العلاقات الاجتماعية فى المجتمع اليونانى . وعلى الرغم من قول أرسطو بالجوانب الانفعالية والنفسية فى مهمة الفن ، ومن قوله ( بالمتعة ) إلى جانب ( الفائدة ) فى تلك المهمة ، فإن ذلك القول إنما يقتضى إلى ( التوازن ) و ( الوسط ) الخلقين . والأخلاق عند أفلاطون وأرسطو - وفى الفكر اليونانى بصورة غالبية - هى أخلاق ( السعادة ) وليست أخلاق ( الواجب ) . ولذلك فإن ( الملة ) الأرسطية ليست بعيدة عن ( الخير )

الافلاطوني وجاء الرومانسيون — أوائل هذا العصر الحديث — فأنقلبوا على  
النظرة الأولى الكلاسيكية وأصلوا النظرة المضوية الرومانسية . وجه الرومانسيون  
الفكر الفنى إلى درس ( الفنان ) وتوجه بحثهم إلى أدوات الإدراكية ( الخيال ) .  
لقد كان الكلاسيكيون يعدون ( العقل ) أهم ملكات الإنسان ، وكانوا يحاصرون  
الخيال ، ويخشون ( شطحاته ) وغلوه ، ويعدونه ( ملكة فوضوية ) .  
أما الرومانسيون فقد جعلوا ( الخيال ) الملكة الأولى لدى الإنسان ، الملكة الخالقة ،  
القادرة على الوصول إلى الحقيقة . إن الرومانسيين قد ربطوا بين العقل والنظرة  
الكلاسيكية ، فالعقل — لديهم — يعتد بالفروق بين الأشياء والظواهر ،  
أما النظرة المضوية الرومانسية فأداتها الخيال وهو يعتد بوجوده الشبه  
بين تلك الأشياء والظواهر . لم يبلغ هذا الفكر الرومانسى ( العقل ) ، ولكنه  
وضعه فى تناقض مع الوجدان ، وألح على أن المعرفة الحقة إنما هى المعرفة  
الوجدانية . وما دام الأصل فى الإنسان هو وجدانه ، فإن الأصل فى الفن هو  
ماهر عن الوجدان . من هنا وضع كانت ( ١٧٢٤ — ١٨٠٠ م ) Kant تناقضاً  
بين العمل والفن ، وبين المتعة والفائدة . وجعل هيجل ( ١٧٧٠ — ١٨٣١ م )  
Hegel المعرفة الفنية مقابلة للمعرفة الحسية وللمعرفة العقلية معاً ، وجعل كولردج  
Coleridge, Samuel Taylor ( ١٧٧٢ — ١٨٣٤ م ) الموقف الفنى من الحقيقة  
مناقضاً للموقف العلمى منها . ومن هنا أيضاً جاء الإلحاح على الكشف عن العالم  
الحق لديهم وهو : العالم الباطنى للفنان . وكثرت المناهج والدراسات النفسية المهتمة  
بما يور به هذا العالم ، وبما يظهر منه فى نتاج الفنان . وكثير من هذه الدراسات  
جليل الفائدة غير أن الدرس النفسى إن لم يستند على نظر علمى — فى علاقة الفنان  
بعالمه الطبيعى والاجتماعى — فإنه ينتهى إلى أن يقتبس فى الفنان عن ذاته على

حساب علاقته . كذلك فإن هذا الدرس النفسى إن لم يسنده نظر علمى فى علاقة الموقف بتشكيله ، فإنه يجعل من العمل الفنى . ( وثيقة نفسية ) وينتهى هذا الدرس إلى مجال علم النفس لا إلى مجال علم الفن . أما الوضعيون فقد فتحو أبواباً جديدة أمام الدرس الأدبى . وكان جهد رتشاردز - إمامهم فى درس الشعر - محاولة جادة لاستخدام العلم ولإزالة كثير من الغموض والإبهام عن ماهية الشعر ووظيفته . لقد بدأ جهده بتقويم لوجهات النظر النقدية فى عصره ، ولاحظ عليها التشويش والاضطراب ، وسدد هجماته إلى تدخل الفردية والذاتية فى الحكم الجمالى والقيمى عموماً . وقال إن قيمة الأعمال الفنية والأدبية تنضج إذا ما ضافت المعايير النقدية فوقفت عند الانفعال والهوى الذاتى . إنما ينبغى التوجه - التجريبي بقدر الإمكان وبكل مائتيه الوسائل العلمية - إلى عمليتي الخلق والتذوق ، إلى الوصف العيى لكيفية عمل الشاعر ، والتأكيد على ضرورة عقد الصلة بين القارىء والعمل الفنى ، والكشف عن حقيقة هذه الصلة وآثارها . ولم ينكر رتشاردز الغايات الأخلاقية والنفسية والاجتماعية فى وظيفة الفن الأدبى ، ولكنه يستخلص هذه الغايات من حقائق التشكيل من غير أن يعتد بالسياق التاريخى الاجتماعى لأداة هذا التشكيل ( اللغة ) ، أى من غير نظر إلى تاريخية المبدأ الجمالى واجتماعيته .

راجع الفصل الأخير من كتاب عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب  
٩ - راجع - فى هذه النتيجة الأولى - مايلى :

( ١ ) البحث الذى كتبه بيتر مادسن Peter Madsen بعنوان :

( Semiotics and dialectics ).

في المجلد السادس ( سنة ١٩٧٢ م ) من دورية ( Poetics ) المشار إليها سابقاً

( ب ) والفصل الرابع ( المادة والصورة ص ١٧١ ) من كتاب :

جان برتيلمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار نهضة

مصر ، ١٩٧٠ م .

( ح ) و صفحة ٣٠٠ وما بعدها من كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

( د ) و صفحة ٦٢٢ وما بعدها ، و صفحة ١١٤٨ وما بعدها في مجموعة :

Critical Theory Since Plato.

١٠ - راجع - في هذه النتيجة الثانية - مايلي :

( ١ ) بحث Peter Madsen Gotz Wienold ، وبحث Peter Madsen

المشار إليهما في دورية ( Poetics ) .

( ب ) الفصل الثاني ( صفحة ٦٥ ) من كتاب .

The word and verbal art.

المشار إليه :

( ح ) الفصل الرابع من كتاب ( بحث في علم الجمال ) المشار إليه .

( د ) صفحة ٦٧٢ وما بعدها و صفحة ١٢١٣ وما بعدها في مجموعة :

Critical Theory Since Plato.

١١ - بندتو كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار

الفكر العربي ، والطبعة الأولى ، سنة ١٩٤٧ م ، ص ٣٤ .



١٢ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ م ص ١٧٢ .

١٣ - المرجع نفسه ص ١٨٧ .

وفي الاحترازين السابقين حول اجتهدى بندتو كروتشه وإرنست فيشر ، انظر : بحث بيتر مادسن Peter Madsen في دورية ( Poetics ) المشار إليها سابقاً .  
وهنا - في الاحترازين جيماً - مصطلحات : فالحد - في تعريفات الجرجاني - هو قول دال على ماهية الشيء ، ص ٧٣ . و ماهية الشيء : ما به الشيء . هو هو وهي من حيث هي هي لا موجودة ، ولا معدومة ، ولا كلي ، ولا جزئي ، ولا خاص ، ولا عام . وفيل منسوب إلى ماو الاصل المائتة قلبت الهمزة ماء اثلا يشبه بالمصدر المأخوذ من لفظ ما ، والظاهر أنه نسبة إلى ماهو جعلت السككتان ككلمة واحدة ، ص ١٧١ .

وارجع إلى تحديد مجمع اللغة العربية للمصطلحات الآتية :

إدراك ص ٢٧٩ فهم ص ٢٨٣ - تصور ص ٢٨٣ - إدراك ذهني ص ٢٨٣ -  
ملبس ص ٢٨٥ - معرفة ص ٢٨٦ - مفهوم ص ٢٨٧ - وعي ص ٢٨٧ -  
تناظر ص ٢٩٣ .

مجلة مجمع اللغة العربية ، الجزء الثالث والعشرون ، سنة ١٩٦٨ م . ولاحظ في مجموعة ( G. B ) - التطور التاريخي للمصطلحات الآتية :

الآثر effect - الإشارة sign - الباعث motive - التجريد abstraction -  
التصديق assent - التعريف definition - الرمز symbol - الضرورة  
necessity - القيمة value - نسبة المعرفة relativity of knowledge

١٤ - عبد المنعم طليحة : بناؤنا الثقافي وقضية الحرية ، مجلة الكاتب ، عدد  
نوفمبر سنة ١٩٧١ م .

وراجع في مسألة ( الضرورة والحرية ) وصلتها بالظاهرة الفنية والممثل الفني،  
المواد : الرابعة ( ص ٦٤ ) ، والسادسة ( ص ١١٢ ) من المجلد الثاني ، والمواد :  
الثالثة والخمسين ( ص ٦٣ ) والستين ( ص ٢٢٥ ) والثمانية ( ص ٦٢٦ ) من المجلد  
الثالث ، في مجموعة ( G. B ) .

## الفصل الرابع

### المعروف الجمالى

( كيفية التعامل مع الاداة مدخل الى التشكيل )

( م ٧ - علم الجمال )



يختلف الشعر والنثر في ( الكيفية ) التي يتعامل بها كل منهما مع أداة واحدة هي اللغة . ليس الاختلاف — إذن — في ( محتوى ) يظل الأخلاقيون في طلبه ، ويتساوى لديهم الشاعر والنثر إذا أفلح كل منهما في العبارة عنه . ولكن الوقوف عند الكيفية مجردة يغري الجمالين الشكليين بإهدار ( تاريخية ) العمل الشعري والظاهرة الفنية عامة . إن الأخلاقيين يسألون : لم أنشأ الشاعر قصيدته ، طالبين ( معنى ) مفارقاً لتشكيله ، وهنا تضع ( الكيفية ) التي هي جوهر الشعر . كما أن الجمالين الشكليين يسألون ، كيف أنشأ الشاعر قصيدته ، طالبين ( بناء شكلياً ) مفارقاً لسياقه التاريخي الاجتماعي ، وهنا تضع ( بنية الموقف ) وهي الدلالة النهائية ( لبنية التشكيل ) ، فكل المنحيين — الأخلاقي والجمالي الشكلي — يحاف للمعلم ، ولا مجال — إذن — للتوفيق بينهما . والسبيل القويم هو — كما مر بنا في الفصول الثلاثة السابقة من هذا البحث — البدء بالماهيات . ومامية الشعر هي ( كيفية ) خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة . وتقبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة ( الشعرية ) في الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع . ومشكل الشاعر — تأسيساً على هذا — ليس مشکل ( توصيل ) ، وإنما هو مشکل ( تشكيل ) . لأنه — الشاعر — لا يتوجه بمعنى مسبق يسمى إلى توصيله ، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه . ولكن توجهه إنما إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل له التشكيل الجمالي الذي يوازي به — رمزياً — واقعه النفسي والفكري والروحي والاجتماعي . ولكن ( بنية التشكيل الجمالي ) لها دلالاتها الهائية التي

تبرز في ( بنية الموقف ) . فإذا كان الشاعر يواجه خبرة مجتمعه التكنيكية مواجهة جمالية بالتشكيل فانه يواجه الاتجاه الفكرى السائد فهذا المجتمع بالموقف . إن النشاط لغوى مسعاه إلى تشكيل جمالى يشير — بحقائقه — إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية تتخلق باطراد هذا التشكيل ونفضه وتم بنيتها بنهاية بنية . إن الموقف — بكل عناصره ودلالاته — ثمرة للتشكيل . أى أن القصيدة ( بنية ) لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر . ذلك لأن مكونات النشاط اللغوى فى القصيدة تتفاعل متجهة إلى إنجاز التشكيل الجمالى ، فى ذات الوقت الذى تنجز فيه بنية الموقف . وفى هذا ما يمين على معنى لوحدة القصيدة . فالشكل يفسر أجزائه ، أى أن البناء اللغوى للقصيدة يفسر عناصر النشاط اللغوى ومكوناته ، كما يفسر دور هذه العناصر والمكونات فى إقامة ( البناء ) الفكرى للقصيدة . والمعنى هنا أن عناصر النشاط اللغوى ومكوناته إنما ( تراكب ) ، وليس تركيبها النهاى — البناء اللغوى المحقق للتشكيل الجمالى فى القصيدة — محصلة لتجاوز هذه العناصر والمكونات ، وإنما هو محصلة لتفاعلها وتأازرها . وليس لأى من هذه العناصر والمكونات دور فى ( بنية ) الموقف قبل ذلك التفاعل والتأزر بين عناصر النشاط اللغوى ومكوناته . إن دور هذه العناصر والمكونات فى بناء الموقف إنما يبدأ ببداية تفاعلها وتأازرها ببناء التشكيل<sup>(١)</sup> . لا يمكن — إذن — أن يفصل بين البنتين — بنية التشكيل وبنية الموقف — فمن جذلها تنشأ وحدة القصيدة .

من هنا ضرورة التعرف على مكونات نشاط السياق وعناصره . ولقد نقول هنا إن نشاط السياق — فى القصيدة — جامع لجدل بين عناصر النشاط اللغوى من ناحية وعناصر الموقف التسمى الاجتماعى من ناحية ثانية . والتعرف على مكونات نشاط السياق وعناصره مدخل وحيد إلى التعرف على تركيب البنية وحقائقها . وليس

ثمة معنى لآى من هذه المكونات والعناصر دون النظر إلى موضعه وفعاليته ، وليس ثمة معنى لها جميعاً متجاوزة إنما معناها فى تفاعلها وتأزرها : كذلك ليس ثمة معنى لآى من هذه المكونات والعناصر دون أن يفسره تركيب البنية وحقاتقها ، وليس ثمة معنى لموضعه وفعاليته دون أن يكونا متجهين إلى إقامة ذلك التركيب وتلك الحقائق . تبدأ هذه المكونات والعناصر بالنظام الصوتى وتنتهى بالبناء الشعرى بأ كله .

**اذان الجانب الاولى** من كيفية تعامل الشاعر مع أدواته — اللغة — إنما يتبدى فى نشاط لغوى يتحقق — فى العمل الشعرى — ( أنظمة ) لغوية ، ينتج ( التركيب ) من تفاعلها وتأزرها .

هذه الأنظمة اللغوية — صوتية ، صرفية ، نحوية — هى الجانب التركيبى من من السياق الشعرى ؛ درس جماليات النظام الصوتى . بيان تشكيلات الحروف وطاقتها ( النغمية ) ، والدور الإيقاعى والجمالى للمقاطع ، ودور التغير الصوتى فى التكوين الموسيقى ( علاقة البناء الصوتى بالبناء الموسيقى ) ، ودور ( الصوت ) عامة فى الإيقاع الشعرى متأزراً مع التشكيلات العروضية ومتجاوزاً لها .

ودرس جماليات النظام الصرفى . بيان الوظيفة الجمالية والفعالية التركيبية ( للصيغة ) ، ودور تشكيلات الصيغ — وتشكيلات العناصر الأخرى من النظام الصرفى — فى التركيب . ودرس جماليات النظام النحوى . بيان طرائق تكوين الجمل وخصائص تأليفها ، ودور ( نظم ) الكلمات ومواقعها النحوية فى التركيب ، وأثر فاعلية النظام النحوى عامة فى خلق علاقات تركيبية جديدة .

ويرتبط هذا كله — تشكيلاً — هذه الأنظمة وفعاليتها التركيبية — بأدوار ( دلالية ) هى بذاتها الجانب الثانى فى السياق الشعرى . فلقد سبق القول إن

السياق نشاط يطرّد - نحو كمال البنية الشعرية - بمجدد بين عناصر التشكيل اللغوي وعناصر الموقف الفكري الاجتماعي .

أين تبدد وكيفيّة التماثل الشعري مع اللغة في هذا كله ؟. إنها تبدد في مدى نجاح الشاعر في أن يجعل النشاط اللغوي ( نشاطاً خالفاً ) ، ويتبدد ذلك في أن يكون بعض تلك الانظمة اللغوية - الصوتية ، الصرفية ، النحوية - ( صوراً ) ، وأن تكون كافة تلك الانظمة اللغوية ( أنظمة رمزية ) . في الأمر الأول - مدى نجاح الشاعر في جعل بعض أنظمتها اللغوية صوراً - يبدد الاستخدام غير المألوف ( المجازي ) عن فعله الخالق فيبرز ( بلاغة ) تشكيلات الحروف ( علاقة التكوين الصوق بخلق تكوين موسيقى مفض إلى دلالة رمزية ) ، و ( بلاغة ) الاستخدامات الخاصة للصيغ ، و ( نظم ) الكلمات في هيآت نحوية مخصوصة ، و ( بلاغة ) الجملة من حيث خصائص الجمل وعلاقاتها وطرائق تأليفها على أنماج جديدة . هذا الاستخدام غير المألوف للصوت والكلمة والجملة هو أساس الفعل الخالق للنشاط اللغوي في القصيدة .

إن هذا الاستخدام يخلص اللغة من ( التحليلية ) ، ويتجاوز بها المدلولات الجامدة ، ويلغى الفروق المصطنعة فيبرز الجوامع الجوهرية بين الأحياء والأشياء . وفي الأمر الثاني - مدى نجاح الشاعر في جعل كافة أنظمتها اللغوية أنظمة رمزية - تبدد كل التشكيلات اللغوية ( ابتداء بموقع الحرف في كل تشكيل صوق وتكوين موسيقى ، وانتهاء بعلاقات الصور والجمال الشعرية ) عن دلالات تجعل تضع السياق الشعري يطرّد في اتجاه خلق موازاة رمزية الواقع . وهنا - في الأمرين السابقين جميعاً - وجه من وجوه وحدة القصيدة التي وقفنا عند بعض وجوهها الأخرى في موضع سابق من هذا الفصل .



الوجه هنا في أن عناصر كل نظام لغوى في القصيدة لا ينهض أحدها - منزلاً عن العناصر الأخرى المسكونة لذات النظام - بدور جمالى ، بل يبرز الدور الجمالى لعناصر كل نظام لغوى في علاقات هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، وفي تفاعلها وتأثرها . كذلك الشأن في علاقة نظام لغوى بالأنظمة اللغوية الأخرى في ذات القصيدة ، فليس لنظام لغوى دور جمالى منعزل عن علاقاته بغيره من الأنظمة اللغوية الأخرى . ليست الأصوات والكلمات والجمل - في العمل الشعري - وحدات تقوم بذاتها ، وإنما هي وحدات تنشط مع غيرها لتنهض بدور جمالى ، كذلك فإن الأنظمة اللغوية ليست بذات وظيفة جمالية إلا عن طريق علاقاتها المتبادلة ، حيث يفسر أحدها الآخر ويدعم دوره . إن الفعل الخالق للنشاط اللغوى يوجه كل عنصر للى موضعه من نظامه ، كما يوجه كل نظام إلى علاقته بغيره ، محدداً للسياق الشعرى وجهته نحو البناء الشعرى السكامل .

ليست القصيدة نصاً لغوياً ولكنها كيفية خاصة في التعامل مع اللغة . وليس صاحب علم الجمال الأدبى عالم لغة ، ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس علم الأسلوب خاصة وعلم الجمال الأدبى عامة ، كما أن نتائج علم اللغة الحديث سبيل أول يسلكه علم البلاغة الموروث ليسكون من أسس علم الأسلوب الحديث .

ولقد صرف رواد علم اللغة الحديث جوانب من جهودهم للمشاركة في إقامة

علم الأسلوب : فوجه فرديناند دى سوسير<sup>١</sup> Do Saussure, Ferdinand البحث اللغوى من المناحى التاريخية والمقارنة إلى منحى درس الخصائص التركيبية وخصائص الأصوات والكلمات ، كما وجه الانظار نحو الكشف عن العلاقات المتفاعلة في ( بنية ) كل نص شعرى . وبدت - لدى كل مدارس علم اللغة - جهود جعلت علم الأسلوب بخطوات واثقة نحو التوضيح . فقدمت المدرسة

الإنجليزية ( Firth, j. R. ) جهوداً في الدرس الصوتي . وقدمت المدرسة السوفيتية ( Marr, N. ja. ) جهوداً في الطوايح الاجتماعية للأسلوب . وقدمت المدرسة الأمريكية ( Chomsky, Noam ) جهوداً في مستويات السياق وخصائص التعبير اللغوي عامة . وقدمت مدرسة براغ<sup>(٢١)</sup> ( Mukarovsky, Jan ) جهوداً في خصائص التعبير الأدبي خاصة . ولقد استوعب أصحاب علم الجمال الأدبي هذه الجهود وتأنجها واتخذوها سبيلاً إلى تخصيص كيفية التعامل الفنى مع اللغة ، واستعانوا بها في إضاءة أظفار ونظرات في التراث اللغوي والبلاغي والنقدى القديم ، وجعلوا من كل ذلك أسساً لدرس جماليات الأسلوب<sup>(٢٢)</sup> .

وخطا فريق من أصحاب علم الجمال الأدبي خطوة أخرى فمالوا إلى درس عناصر الأسلوب ومكوناته وخصائصه التركيبية درساً كياً إحصائياً مستعنيين بالحسابات ( الحسابات ) الآلية والتحليل الرياضى . وأثمرت تجربتان في هذا السبيل: الأولى لدرس الشاعر الرومى بوشكين ( Pushkin, 1799—1837 ) ، والثانية لدرس الروائى الفرنسى بلزاك ( Balzac 1799 — 1850 ) . ويحاول كاتب هذه السطور أن ينهض - في ذات الاتجاه - بدرس أبى الطيب المتنبي ( ٣٠٣-٣٥٤هـ / ٩١٥/٩٦٥م ) . ولكن هذا الضرب من الدرس لا يزال - في كل البيئات العلمية - في أول الطريق<sup>(٢٣)</sup> . أما اعتماد نتائج علم اللغة الجديد ومقررات علم البلاغة القديم في إقامة علم للأسلوب الأدبي عامة والأسلوب الشعرى خاصة ، فقد انتهى إلى خلاصات يتمد بها . وهنا لابد من وقفين ، عند الملامح العامة لهذه الخلاصات ، تقديمها وتقويمها .

يواجه الشاعر - غير أى فنان آخر ، لطبيعة أداة الشاعر : اللغة - أمرين فى آن واحد .

**أولهما :** مستوى تطور لغة جماعته فى عصره . ويتضمن هذا المستوى من التطور اللغوى خبرة الجماعة فى التاريخ ، كما يعكس فى ذات الوقت ( منطقها ) الراهن فى النظر وفى السلوك . فاللغة هى ( جامع ) الجماعة ، وأداة ( التواصل ) لتاريخها ، وأداة ( التوصليل ) بين آحادها .

ولما كان مشكل الشاعر - كما سبق القول فى الفصل الثالث من هذا البحث - ليس مشكل ( توصيل ) وإنما هو مشكل ( تشكيل ) ، فانه - الشاعر - يواجه طبيعة ( التوصليل ) ومنطقه فى اللغة مواجهة يزول تلك الطبيعة وذلك المنطق<sup>(٥)</sup> .  
وثانيهما : تراث التشكيل اللغوى فى شعر الجماعة . ويتضمن هذا التراث أصول عمل الشاعر ، ولكنه يتضمن فى ذات الوقت تمعد يعطل تفرد ، ولكى يتم لعمل الشاعر تفرد فى التاريخ الشعرى فانه يزول التراث من التشكيل اللغوى الشعرى زلزلة تصيف جديداً إلى حقائق ذلك التراث وتعديل من تقاليده ومقرراته<sup>(٦)</sup> .

ولقد سبق القول إن هناك تنازعا بين نشاط التشكيل فى القصيدة من ناحية وتقاليد الفن الشعرى الموروثة من ناحية ثانية . ذلك لأن الشاعر يدرك عالمه إدراكا جماليا ( مشكلا ) ، ويواجه التشكيل التاريخى الاجتماعى لهذا العالم بتشكيل جمالى مواز يعكس الجوهر الإنسانى ويحقق الحرية . أى أن الشاعر يواجه الواقع بتشكيل يتحقق إنجازه بأداة ضمنها الواقع سياقه التاريخى الاجتماعى . وبمعنى آخر فان الشاعر يتوسل بأداة الجماعة ليشكل موقفا من الجماعة نفسها . فالقصيدة تسعى إلى الوجود ( التشكل الجمالى ) من خلال الوجود ( الواقع اللغوى ) ، وتفردا مرهون بزلزلة منطق التوصليل وتراث التشكيل فى آن .

**منطق التوصيل اللغوى صارم.** هو أساس نشوء اللغة وجوهر وظيفتها . ويجعل هذا المنطق اللغة — فى قائمة الرموز — مثل عملة النقد الورقية التى ترمز إلى قيمة شرائية معينة ، وتعتمد فى قيمتها على العرف والاتفاق بين أفراد المجتمع لاعلى قيمتها الذاتية . فكل لغة تتكون من أصوات تصدرها أعضاء النطق الإنسانية . هذه الأصوات — لتصبح ذات معنى — يجب أن توضع فى شكل تتابعى محدد معين ، مكونة كلمات أو مجموعة من الكلمات . هذه الكلمات أو مجموعاتهما يجب أن تكون على اتفاق أعضاء المجموعة اللغوية باعتبارها قىما رمزية تستحضر — ولو على وجه التقريب — فى أذهانهم أفكاراً معينة .

إن القيمة التى يدل عليها الرمز تم بطريق التحكم والفرض ، وإنه ليس هناك أى رابطة فطرية بين اللفظ ومدلوله . ولو صح الافتراض القائل بوجود علاقة فطرية بينهما لكان حتماً أن يتكلم الناس لغة واحدة<sup>(١٧)</sup> . إن التحكم والفرض فى هذا المنطق ناشئان عن أن الكلمات — فى اللغة البشرية — هى (إشارات) تلبى حاجات عملية . فالبناء اللغوى — لاية لغة — إنما ينهض على وحدات أولية ، هى الوحدات الصوتية ، التى لايزيد عددها فى لغة من اللغات عن بضع عشرات . والوحدة الصوتية ، أو الصوت اللغوى : الفونيم Phoneme لاعمى لها وحدها ، إنما هى الوحدة الأساسية الصغرى التى تبنى منها الكلمات . وتتميز كل لغة بعلامتها الصوتية الخاصة أى أن كل لغة من اللغات تستقل بنظام فونيمى محدد .

ومعنى هذا أن حقائق البناء اللغوى تضع بين يدى الإنسان إمكانيات غير نهائية لاستيعاب كل جزئيات عالمه وتفصيلاته وخبراته . فن عدد محدود من الوحدات الصوتية — بضع عشرات — يستطيع الإنسان أن يبنى عشرات الآلاف من

الكلمات وعدداً لا يحصى من الجمل . فإذا كانت الوحدة الصوتية — الفونيم — لأمعنى لها وحدها إذ هي أساس فحسب لبناء الكلمة ، فإن الكلمة تمتد أول جزء له معنى في البناء اللغوى . ولقد بنت كل مجموعة بشرية — من تلك الوحدات الصوتية القليلة — عشرات الآلاف من الكلمات . التى تتألف منها أعداد لا حصر لها من الجمل والمبارات . وظلت الوحدات الصوتية الأولية لكل مجتمع بشرى تميز ملامح لغته ، كما ظلت تلك الوحدات أساساً لبناء لغوى ذى مرونة هائلة يتسع دائماً باتساع التطور المعلى والاجتماعى .

لهذا كله كانت اللغة مستودعا للخبرة التاريخية والاجتماعية للجماعة التى تتحدث بها ، لأن الجماعة تبني الكلمات وفقاً لحاجاتها<sup>(٨)</sup> العملية . وتأسيساً على هذا فإن ما وصفناه من منطق لغوى صارم — طرائق اللغة فى عكس السياقات والعلاقات ، وفى الوفاء بالحاجات العملية — هو الذى يميز لغة من لغة . . . لكل لغة منطقها الخاص ونظامها الخاص ، يراعيه المتكلم بها ويستمسك به فى كلامه ، لأنه شرط الفهم والإفهام بين الناس فى البيئة اللغوية الواحدة ، وإذا أخل المتكلم بهذا النظام حكم السامع على كلامه بالغرابة والشذوذ .

ولكن هذا المنطق اللغوى بعيد كل البعد عن المنطق العقلى العام الذى يهذى التفكير الإنسانى فى كل البيئات ، فهو نظام للناس عامة . فى حين أن المنطق اللغوى نظام خاص لا ينظم إلا طائفة خاصة من الناس ، هم الذين يطلق عليهم (أبناء البيئة اللغوية) . فاللغة منطق لأن لها نظاماً تخضع له ، ويرتبط هذا النظام بعقول أصحاب اللغة وتفكيرهم إلى حد كبير ، ولكنه النظام الخاص الذى يختلف من

لغة إلى أخرى ، ويتصف في كل بيئة بخصائص معينة ، تجعل لكل لغة استقلالها ، وتميزها من اللغات الأخرى .

ولكن ارتباط اللغة بالعقل الانساني وتفكيره منذ نشأتها قد جعل بين اللغات البشرية قدراً مشتركاً يمكن إرجاعه إلى الفكر الإنساني العام ، أيا كانت اللغة ، وأيا كانت البيئة أو الجنس . ومثل هذا القدر المشترك هو الذي نستشف فيه الصلة بين اللغات والمنطق ، وعن طريقه نحدد الارتباط بين النظام اللغوي والتفكير الإنساني بصفة عامة ... » (٩) .

**والامر الثاني** الذي يواجهه الشاعر هو تراث التشكيل اللغوي الشعري : التقاليد الشعرية . وهذا مبحث واسع ، بل هو مبحث أساس في تاريخ الإبداع الشعري وتاريخ نقد الشعر على السواء : علاقة الشاعر بالتراث الشعري لجماعته . ولقد عالجنا بعض جوانب هذا المبحث في مواضع سابقة من هذا البحث — خاصة في الفصل الثالث — إنما نقف هنا عند تمهيد محدود موجه :

إن صفة ( الجدة ) التي نصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أدواته اللغوية ، ليست مطلقة ، وإنما هي محكومة ( بمنطق ) خضع له الشعراء من قبل ، ويخضعون له من بعد . هذا المنطق هو المفسر لتاريخ الشعري وللتقاليد الشعرية . فليس تفرد عمل شعري تفرداً مجرداً ، بل إن معنى هذا التفرد هو نجاح الشاعر في أن ينشئ علاقات جديدة — لغوية : وهي محكومة بمقررات وقوانين ، وهي في الفن محكومة بنظام وتقاليد — تقيم بنية شعرية تامة تزول هيكل التاريخ الشعري وتعدل التقاليد الشعرية .

إن الشاعر الحديث لا يمد شعره بداية لتاريخ جماعته الشعرى ، وإنما يمد عمله إعادة بناء للتاريخ الشعرى لهذه الجماعة ، ولذلك فإنه يتخذ من الموروث الشعرى ( نموذجاً ) يحتسنى ، ويربى جمالياً على النماذج الشعرية الموروثة عن عصور الازدهار الفنى . إن الحركات الشعرية الأصيلة تتجه الى الكشف عن التقاليد الفنية الجمهورية للشعر القديم ، وتتجه الى زلولة هذه التقاليد وتعديلها للوفاء بالحاجات الروحية والجمالية الناشئة . ولهذا فإن هذه الحركات والمدارس الفنية لاتنهض الا استجابة لبواعث تاريخية أساسية هي المفسر الموضوعى للظواهر الجمالية . لذلك فإن رصد جماليات ( الحدائث الشعرية ) إنما ينهض على وعى دقيق بما هو جوهرى متواصل من التقاليد الشعرية ، وبما تحقق من تجديد لها فى ظل علاقات وملابسات جديدة<sup>(١٠)</sup> . ويصدق — هنا — أن نقول إن الشعر الحديث يفسر الشعر القديم<sup>(١١)</sup> . ويقيم بعض الباحثين النظر الى التراث الشعرى كله نظرة موحدة على ( بنية المعنى ) وارتباطها بالتقاليد الشعرية ، وليس على ( بنية التشكيل ) وارتباطها بتلك التقاليد . فعنده أن المعنى بنية رمزية واحدة وأنا متلقين ونقاداً — نواجه فى كل حالة — كل قراءة اقصيدة — رمزاً . ويجب أن نفرغ من الاعتقاد بأننا نواجه مرة تشبيهاً ومرة استعارة ومرة رمزاً . نعم إن الرمز متعدد المظاهر ، ولكن فكرة الرمز هي لأنها تطلب المعنى . ويجب أن نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دفع فكرة ( الأغراض الشعرية ) ودفع الأوهام المتعلقة بوحدة القصيدة . وبدلاً من أن يدرس الشعر العربى دراسة أغراض علينا أن ندرسه دراسة رموز . إن رموز الشعر — عنده — هي تقاليده . وتطور مسير الشعر العربى هو تطور الدلالات التى أصابت هذه الرموز<sup>(١٢)</sup> .

هذا حسبنا — هنا — من الأمرين جميعاً . فإ نريده هو التمهيد الموجه إلى

كيفية مواجهة الشاعر للغة سواء تبدت في الاستخدام العادى ، أم تبدت في تراثها من التشكيل الشعرى . ونعالج الامر فى فقرتين ، واحدة من جهة الشاعر ، والاخرى من جهة الناقد .

## ( ٢ )

ينتج الشاعر شكلا ( معرفياً ) خاصاً . هذا الشكل المعرفى الخاص هو نفسه ثمرة لتعرف خاص على الواقع . أى أن الشاعر يتعرف على واقعه تعرفاً خاصاً وينتج ضرباً خاصاً من المعرفة بهذا الواقع . ولقد سبق القول — فى فصل ( المعرفة ) من هذا البحث — إن هذا الضرب من المعرفة بالواقع ، الذى يحصله الشاعر ، يرتد مصدره إلى صلة الشاعر الجمالية بواقعه . إن ماهية هذا الضرب الخاص من المعرفة ماهية جمالية ، ومادته الطبيعة والمجتمع بظاهريهما وظواهرهما ، وبجملته الحياة النفسية العاطفية الروحية ، وأداته القوى المدركة والطاقات الذاتية . هذا الضرب الخاص من المعرفة هو سبيل المعارف الجمالى إلى خبرات جمالية نتاجها الوعى بالتجانس والتآلف ، والوعى بالموازاة والتوازن فى اتجاهات تحصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق ، وفى اتجاه الوعى بالتكوينات والنماذج والأنماط .

ويؤهل نضج هذه الخبرات الجمالية التعرف الجمالى للوصول إلى ( معارف ) جمالية أعقد ، ويؤهل الوعى الجمالى لتحصيل هذه ( المعارف ) الجمالية: الوعى بحقيقة (التناظر) — والوعى بحقيقة (التأغم والانسجام) — والوعى بحقيقة (التناسب) والوعى بحقيقة (الإيقاع) ، كذلك فإن نضج هذه الخبرات الجمالية يؤهل الوعى الجمالى لتحصيل الوجوه الأخرى من علاقات العناصر الجمالية ، وهذه الوجوه هى التنافر ، والنشوز ، والتنافض . ويعين كل ذلك على نضج الخبرات الجمالية ، وعلى حصولها على (حقائق) الصفات والعناصر والخصائص الجمالية فى الظواهر والاحياء والاشياء .



هذه الكيفية في إدراك العالم — إدراك العالم (مشكلا) — تجعل من نتاج الشاعر (تشكيلا). فالقصيدة بنية رمزية ، يقيمها (تنظيم لفظي) ليس على نمط تنظيم الواقع المائل ، وإنما هو على نمط الصلات المتبادلة — والمتبادلة — في جوهر ذلك الواقع وحقيقته . يقيم الشعر موازاته الرمزية للواقع بالكلمات . ويقوم تنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع ، وعلى الوعي بوجودها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض ويفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات وتناقضات ووجوه وآلف ووجوه لنشوز في الواقع النفسى والروحى والاجتماعى والطبيعى .

الشعر — بهذا — ضرب معرفى خاص لمعرفة الواقع ، ولتحرير هذا الواقع من المثول والجمود ، بالكشف عما يور به من مقابلات وتناقضات (١٣) . وسيل الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات : يكشف عن طاقاتها النغمية والرمزية ، بإقامة صلات جديدة بينها ، وبإقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات وأنظمة ترتيب وتأليف .

يسيطر إيقاع العمل الشعرى — قبل تشكيله — على الشاعر ، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل . إن الشاعر لا يتغيا غرضا توصيليا ، وإنما هو يواجه تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزيا . لذلك فإن الشاعر لا يبدأ بموضوع أو فكرة أو غرض ، وإنما هو يبدأ عمله عندما يهيمن عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل . توحى سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطوة الأولى للقصيدة التى لا يعرف الشاعر عنها شيئا قبل أن ينتهى من تشكيلها . بمعنى أن الشاعر يبدأ عملا لا يعرف (نهايته) قبل الانتهاء الفعلى منه . لو كان الشاعر يتغيا توصيل (غرض) لعرف (حدوده) قبل الانتهاء منه ، ولما عانى تلك المعاناة الغضة المتواترة عن كبار الشعراء

أثناء ( تنفيذ ) تشكيلاتهم الشعرية . يتعرف الشاعر من هؤلاء الشعراء على قصيدته بعد أن ينتهى من تشكيلها . أما أثناء التشكيل فهو — الشاعر — يتعرف على عمله خطوة خطوة ، وقد يباغت بمحدد في خطوة ، وقد يخضع لتحويل في خطوة أخرى . إنه — الشاعر — موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله ، وعمل الشاعر أن يلي ، بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل . إن نزوع الإيقاع إلى التشكل يتحقق ، إذ يبين وينضج بتشكيل الكلمات له (١٥) . هذا التشكيل هو الذى يستدعى الكلمات ، وهو الذى يكسبها مواضعها فى أنظمة لغوية تحقق بنية القصيدة ودلالاتها الرمزية .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوابعها الإشارية . ليست الكلمات — فى الشعر — علامات ، بل هى كائنات . يستخدم الشعر اللغة العادية ، لكن هذا الاستخدام يخضع لكيفية خاصة تفتى — فى القصيدة — إلى تنظيم لغوى مستقل . نسبيا — عن التنظيم المألوف للغة العادية : . . . إن أداة الأدب اللفظ . الأدب يصنع بالكلمات والكلمات الآن إشارات . الكلمات تصدى لشيء ، تمثل الآن شيئا ، قبل أن يستولى عليها الأدب . وهكذا فإن الأدب يستخدم أداة هى فى ذاتها نتاج فعالية تشكيلية ترميزية فالأدب شكل رمزى فقط بمعنى ثانوى اشتقاقى ، لأنه يستخدم نسقا من الأشكال الرمزية الجاهزة ، وهو النسق الذى ندعوه اللغة . والعالم الذى تستدعيه اللغة إلى الوجود على الفور يستعمله الأدب على أنه مادة .. خام . . . لا يعمل الأدب كلية بحسب مناهج الإشارة أو المحاكاة .

إن معنى قصيدة ما هو كامل بنياتها المعقدة وليس إشارات البسيطة فقط . الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، لكنها تستعمل فى الأدب كشيء . معنى أكثر من الإشارة . فالأدب يستغل خصائص أخرى للكلمات إضافة إلى خصائصها

الإشارية ، كمثل قدرتها على الانتظام في جل إيقاعية ، وإحماؤها السمية والعنصرية ، وارتباطها الحميم بكلمات أخرى . هذه الصفات الكامنة وغير المطورة في اللغة العادية تغدو صفات حاسمة في الأدب . وهي تنصهر بخصائص المحاكاة والإشارة في الكلمات لتخلق من الأدب نظاما رمزيا جديداً مختلفاً عن النظام الرمزي في اللغة غير الأدبية .

الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، ترمز لأمور نمرقها مسبقاً بطرق أخرى . غير أن الأدب ، واللغة نفسها في الواقع ، يستعمل هذه الإشارات بحرية كبيرة . ففي وسعه أن يربطها بطرق غريبة تمام الغرابة عن طبيعة الأشياء المشار إليها . ففي الأدب يمكن أن يكون الفهم أعمى ، ويستطيع الضوء أن يحدث صريراً ، ويمكن لرجل أن يعبر قوس قزح . . . الخ . إن الإشارات اللفظية ، وهي في حد ذاتها مشدودة إلى الأشياء بصلات وخصائص ثابتة ، تنال في الروابط الأدبية حرية جديدة للعمل . بهذا المعنى أيضاً يقدم الأدب نظاماً رمزياً شبه مستقل (١٥) . . .

ليست ( الأغراض ) هي خالقة القصائد ، وإنما خالقة القصائد هي ( تشكيلات الكلمات ) . والتشكيل يستدعى الكلمة إلى موضعها في النظام اللغوي المحكوم بالسياق الشعري . والكلمة في موضعها من نظامها اللغوي ( تترف ) ماسبقها وما يلحقها ، وتتفاعل مع كليهما ، وتؤثر في كليهما ، وتتأثر بكليهما . هذا التنظيم اللغوي — الذي يبرز دور الصوت في الكلمة وينظم الكلمات ويشكل الجمل في سياق خاص — يتعدى بالكلمة مدلولها الجامد ووظيفتها المألوفة . ويبدى نزوع الإيقاع إلى التشكل القيم الموسيقية للكلمات ، ليست وحدات مفردات ، وإنما أنظمة وتشكيلات .

### ( ٣ )

الشعر كيفية لغوية خاصة . يتعامل الشعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية .

فليست هناك - إذن - ( كلمات ) شعرية وأخرى غير شعرية ،  
وليس هناك ( لغة شعرية ) - أو شاعرة - وأخرى غير شعرية . إنما يتعامل  
الشاعر مع كلمات اللغة العادية ، لكنه لا يتعامل مع ( النظام ) المادى لهذه اللغة .  
ويخالف الشاعر النظام المادى للغة العادية ليخلق نظاما آخر يحقق به موازنة واقعه -  
النفسى والفكرى والاجتماعى - موازنة رمزية . ولا يخالف الشاعر النظام اللغوى  
المادى مخالفة كاملة ، وإلا لكانت للشعر لغة مختلفة تماما عن اللغة العادية . بل إن  
النظام اللغوى المادى يمد ( أصلا ) يخرج الشاعر عليه ويخالفه مخالقات تؤوله .  
فإذا كان الأصل - النظام اللغوى المادى - عريضا مستقرا - لا نقول جامدا ثابتا -  
فإن إمكانيات مخالفته ، إمكانيات زلولته ، واسعة . بمعنى أنه بقدر عراقة النظام  
اللغوى المادى واستقراره تكون إمكانيات الشعر متنوعة وواسعة وخصبة . بل  
إن مخالقات الشعراء للنظام اللغوى المادى وزلولاتهم له تشيع - إن كانت حقيقية  
وموهوبة - فتستقر وتعود الى ( الأصل ) الذى خرجت عليه فقصير جزء منه .  
إن التعامل الشعرى مع اللغة لا يخلق أنظمة لغوية فحسب ، بل إنه يدخل هذه  
الأنظمة الى تاريخ اللغة العادية فيغنيها ويجهدها . إن الشعر يطور اللغة العادية  
ويجهدها . إن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب ، بل انهم ليخلقون اللغة أيضا .  
ومخالفة الشاعر للنظام اللغوى المادى ليست مطلقة . فهو - من جهة أولى -

لا يخرج على ( قواعد ) اللغة العادية ، وإنما هو يخرج على ( نظام ) هذه اللغة فى  
التأليف بين الكلمات ونظمها وسياقها وتركيبها . وهو - من جهة ثانية - يخرج  
على نظام اللغة العادية إلى ( نظام ) آخر . فعلى الرغم من أن كل عمل شعرى جديد  
هو أنظمة وعلاقات لغوية جديدة ، وعلى الرغم من أن لكل عمل شعرى جديد  
بنية شعرية جديدة خاصة ، فإن لكيفية التعامل الشعرى عامة - من درس الأنظمة

والعلاقات والبنيات : علم الأسلوب — ( قياسها ) الذى يدرس و ( يقعد ) درساً وتقعداً دقيقين .

بعبارة أخرى : إن العمل الشعرى الجديد لا يحتذى مثلاً سابقاً بيد أمنه ولا يهتدى بمثال منشود ينتهى إليه . كذلك فإن الأصول والمبادئ الجمالية والقواعد والتقاليد الفنية لا تضع خطأ لعمل شعرى لم يوجد بعد ، بل إن "نمط العمل الشعرى الجديد إنما يفصح عن نفسه بعد تمام تشكيله . وعلى الرغم من كل هذا فإن الشعر يخالف نظاماً لغوياً ( قياسياً ) ، لينتهى إلى نظام لغوى له ( قياسه ) . وذلك لأن الشاعر يخلق علاقات وتراكيب وبنيات هى فى حقيقتها ( اختيارات ) من بين ( ممكنات ) قائمة من قبل ، تبدى فى ( مجموعات ) من الكلمات والعبارات والصيغ والبيئات التركيبية .

إن الشاعر لا يخلق ( كلمات ) ، وإنما يخلق ( علاقات ) تخضع عناصر التأليف والنظم فيها للدرس الدقيق (١١) ، بل إنها لتخضع — وقد خضعت فى تجارب ناجحة — للدرس السكمى والإحصائى الموضوعى .

مشكل الشاعر — إذن — مشكل ( تشكيل ) ، وليس مشكل ( توصيل ) ولا مشكل ( تجميل ) . فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن ( يوصله ) ، وليس ثمة ( غرض ) يريد أن يعبر عنه ، وإنما ثمة ( موقف ) من الواقع يسمى الشاعر إلى تشكيله . كما أن الشاعر لا يتغيا ( تجميل ) الصيغة والتركيب والعبارة ، وإنما هو يتغيا ( الجمال ) الذى يستحدثه بالعلاقات والتشكيلات اللغوية . فالجمال فى نشاط هذه العلاقات والتشكيلات اللغوية ونسيجها ، ليس خارجها ، ولا هو بمضاف إليها . ( التوصيل ) غاية النظام اللغوى المادى . و ( التجميل ) دخیل على النظام اللغوى

المادى ، وعلى النظام اللغوى الشعرى . أما ( التشكيل ) فهمة الشاعر وهمه وسيله إلى الجهد . إن الشاعر لا ( يعب ) عن المثير الأول الذى استنهضه للإبداع ، وإنما هو يواجه هذا المثير ، وإنما تكون مواجهته لهذا المثير مواجهة تشكيلية . إن مكونات المثير الأول وعناصره - وهى نفسية وروحية وفكرية واجتماعية - ترقى إلى أن تكون ( موقفاً ) للشاعر من واقعه الذاتى والموضوعى . وتبدى هذه المكونات والعناصر نفسها - فى ارتقاءها - للشاعر مشكلة ، يكمل وضوحها لديه بكمال تشكيله لها فإذا كان الموقف لا يبدى نفسه لصاحبه الشاعر إلا بكمال تشكيله . فإن الناقد لا يستخلص حقائق هذا الموقف - نفسياً وروحياً وفكرياً واجتماعياً - إلا من حقائق التشكيل ذاتها . وكل ( دلالة ) لا تقود إليها طريقة تشكيلية فإنها من ( طلب ) الناقد وليست من ( تشكيل ) الشاعر .

بهذا يتحدد عمل الناقد النظرى بدرس طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية التى يستحدثها الشعر فى تعامله مع اللغة العادية . أى يتحدد هذا العمل بعلم الأسلوب حتى لا تكون نظرية الشعر تأملاً مفارقاً للظاهرة الشعرية . كما يتحدد عمل الناقد التطبيقى بدرس نشاط السياق والتركيب والبنية فى العمل الشعرى - نتائج علم الأسلوب - حتى لا يكون نقد الشعر تعبيراً عن ( فكرية ) الناقد وليس درساً لتشكيل الشاعر .

ومن جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية التى يستحدثها الشعر فى تعامله مع النظام اللغوى المادى ، فإن علماء الأسلوب قد اجتهدوا لبيان ( ماهية ) لغة الشعر و ( مهمة ) لها ، ليكون هذا أصلاً - موضوعياً - تنهض عليه ماهية الشعر ومهمته فى نظرية الشعر عامة ، أو فى : علم جمال الشعر . أما عن ماهية لغة الشعر ، فلقد سبق القول إن هذه الماهية تتحدد فى الفاعلية الخلاقة التى تجمل من نشاط اللغة -

في العمل الشعري — خالفاً لانتظمة وعلاقات وتراكيب ونبات ذات دلالات رمزية ثرة . كما أن هذه الماهية تتحدد بمقارنتها بماهية اللغة العادية : فالأصل في ماهية هذه اللغة العادية الشيعوع والتواتر العرفي ، والأصل في ماهية تلك اللغة الشعرية ( الريادة ) إلى الخلق اللغوي الجديد .

وعلى هذا فإن اللغة الشعرية ليست ( درجة ) من درجات اللغة العادية ، كما أنها ليست ( نوعاً ) خاصاً من هذه اللغة العادية ، وإنما هي — كما سبق القول — ( كيفية ) خاصة في التعامل مع اللغة العادية بذخيرة كلماتها وقواعد صرفها ونحوها . هذه الكيفية هي أساس تلك الماهية . وهذه الكيفية هي الفيصل في الفروق بين آلية التواتر في النظام اللغوي العادي وفاعلية الخلق في النظام اللغوي الشعري . وكما قلنا — في موضع سابق من هذه الوحدة — فإن الفاعلية الخالقة ، وهي الأساس في ماهية اللغة الشعرية ، لا تخلق الشعر فحسب ، بل لأنها تخلق اللغة العادية ذاتها . وذلك لأن ما يخلقه الشعراء يشيع ويتواتر ويستقر في النظام اللغوي العادي .

هذا من جهة الأصل في ماهية اللغة الشعرية . أما من جهة الأصل في مهمة هذه اللغة — الريادة إلى الخلق اللغوي الجديد — فإن لغة الشعر تفي بمهمتها — التشكيلية — بقدر ما تحققه من هذه الريادة . والمعنى هنا أن اللغة الشعرية تفي بمهمتها — التشكيل — بالقدر الذي تحققه من ( الريادة ) ، بحيث تجعل مهمة اللغة العادية — التوصيل — تنهقر في العمل الشعري . ولا يتعلق الأمر هنا ( بعدد ) العناصر اللغوية الرائدة في العمل الشعري ، وإنما الأمر يتعلق بكيفية عمل هذه العناصر وبشأطها وآثارها<sup>(١٧)</sup> . هنا — في كل عمل شعري — تنازع بين التوصيل وهو الأساس في ماهية اللغة العادية ، والتشكيل وهو الأساس في ماهية اللغة الشعرية

ومن جهة نشاط هذه الانتظمة والعلاقات اللغوية التي يستحدثها الشعر في تعامله

مع النظام اللغوي المادى ، فإننا قد عالجنا - فى الوجدتين الأوليين ( ١ ، ٢ ) من هذا الفصل - هذا النشاط من زاوية طبيعة تلك الأنظمة والعلاقات اللغوية من زاوية الفروق بينها وبين الأنظمة والعلاقات فى اللغة العادية . أما هنا فتعالج الأمر من زاوية الفكر الثلاث : ( التوصل ) مهمة اللغة العادية ، و ( التجميل ) المهمة التى تصورهما الفكر التقليدى لعمل اللغة الشعرية ، و ( التشكيل ) مهمة اللغة الشعرية فى الفكر اللغوى والنقدى الراهن . أى أننا نعالج - هنا - دور تلك الأنظمة والعلاقات اللغوية - بعد إذ بادت أساساً فى ( ماهية الشعر ) - فى تحقيق ( مهمة الشعر ) : إن هذا التحقيق إنما يتم - فى العمل الشعرى - بتأثر النشاطين اللغويين التركيبى والتصورى لخلق البنية والدلالة الرمزيين .

والتركيب والتصور ليسا نشاطين منفصلين ، بل إن كلا منهما هاد للآخر فى العمل الشعرى ، وكلاهما معاً هاد للسياق الشعرى الذى ينهى نشاطه بالبنية الكاملة للقصيدة . ثم إنهما - التركيب والتصور - كاشفاً الموقف من خلال ما يمنحانه العمل الشعرى من مستوى دلالى رمزى هو بذاته الموازى للواقع - بمناصره الذاتية والموضوعية - الذى صدر عنه الشاعر .

وبدل الاشتقاق التاريخى لسكلمة ( التركيب Structure ) - فى اللغات الأوروبية - على طريقة بناء الشئ وإقامته<sup>(١٨)</sup> . كما يقصد بهذه السكلمة - تركيب - تنظيم السكلمة فى أجزاء ، وتعاون وثيق بين أجزاء السكلمة التى تتوافق فيما بينها وتتكيف<sup>(١٩)</sup> .

وعناصر التركيب هى ( الأصوات ) وطرائق تجميعها فى كلمات ، و ( السكلمات ) وطرائق تنظيمها فى جمل . فكل اللغات - بدون استثناء - تتكون أساساً من



أصوات لغوية ، وتتجمع هذه الأصوات اللغوية — في معظم اللغات — في شكل كلمات . ومن النادر جداً أن توجد الكلمات منفصلة في الاستعمال اللغوي . فمن ناحية تتجمع الكلمات عادة في شكل مجموعات ، وحينئذ فطريقة تنظيم هذه الكلمات تصبح مهمة ، وربما متحركة في المعنى كله . ومن ناحية أخرى غالباً ما تتعرض الكلمات نفسها لتغيرات معينة في الصيغة تؤدي إلى تغيير في المعنى .

فالتغيرات الحادثة داخل الكلمات نفسها تشكل موضوع علم الصرف الذي يختص بدراسة الصيغ ، وتنظيم الكلمات في نسق معين يشكل موضوع علم النحو (٢٠) . فالتركيب — إذن — ( صوت ) و ( صيغة ) و ( علاقة ) . والأصوات حوامل اللغة (٢١) .

ولقد وقفنا — في الوجدتين الأوليين ( ١ ، ٢ ) من هذا الفصل — عند الدور الاسامي الذي ينهض به التشكيل الصوتي في التركيب عامة ، وعند الدور الاسامي الذي ينهض به هذا التشكيل الصوتي في التركيب الشعري خاصة ، إذ هو — التشكيل الصوتي — عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها ، وهو الذي يتجاوز بهذه الموسيقى المقررات العروضية .

ولإننا نقف هنا عند تنبه أولى إلى ثلاثة أمور . أولها أن علماء العربية الأقدمين قد خلفوا مادة علمية متصلة بتحويلات وخصائص صوتية بعينها ، من بين ذلك جعل حرف مكان آخر ( الإبدال ) وإدغام حرف في آخر ( الإدغام ) وما يقرب من ذلك من تبدلات صوتية . وعلى الرغم من أهمية هذه المادة فإنها محدودة بالنسبة للدرس الصوتي عامة .

بل كادت معالجة الأصوات — في التراث النحوى والقوى العربى القديم — أن تقف عند تفسير الإدغام لحسب (١٢٢). وثانها أن الموروث النحوى والقوى العربى وصف تكوين (المقاطع) — الوحدات الصوتية اللغوية (وبعض المصطلحات هنا حديث) وصفاً قريباً — من جهة تكون الكلمات من مقاطع مفتوحة — يركب المقطع المفتوح من حرف محرك حركة قصيرة أو طويلة — ومغلقة — يركب المقطع المغلق من حرف متحرك وحرف ساكن — غير أن هذا الوصف لم يف ببيان دور المقاطع ووظيفتها فى التركيب وفعاليتها فى التكوين الموسيقى للغة الشعر. وثالثها أن علم العربية القديم أهمل (النبر) إهمالاً جعل (علم العروض) لا يكشف من الطاقات الموسيقية للشعر العربى إلا عن جوانب محدودة.

ولقد وجه هذا التنبيه الدراسات الحديثة الجادة — تمهيدية (لإبراهيم أنيس)، وتيسيرية (محمد طارق الكاتب)، وتأصيلية (شكرى محمد عياد وكال أبو ديب) (١٢٣) — ولا تزال قليلة، إلى الكشف عن طاقات (الصوت القوى) وإمكانات الوحدات الصوتية اللغوية (المقاطع) ونشاطها. المتجاوز للقررات العروضية — فى إقامة الإيقاع الشعرى، وإلى الكشف خاصة عن دور (النبر) الذى يفجر الإمكانيات الموسيقية للغة.

ولقد بدأ العروض التحليل — فى هذه الدراسات الحديثة — غير مستغرق لموسيقى الشعر العربى، وبدأت بحوره تشكيلات إيقاعية بين تشكيلات أوسع تحفظها كيفية الاستخدام الشعرى للغة.

هذا عن (الصوت) فى التركيب. أما (الصيغة) فهى بناء الكلمة على مثال، هيئة الكلمة الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها، وهذه الهيئة تصل اتصالاتاً متينة

بتركيب الجملة ودلالاتها ، إذ لو تغيرت معانيها تغيرت معانيها . والوجهة - هنا - الإشارة إلى صلة التغيرات التي تعترض صيغ الكلمات - التغيرات الداخلية (التحول الداخلي) ، والواحق والسوابق التصريفية (الإلصاق) بالتركيب والموسيقى الشعرين وبكيفية الاستخدام الشعرى للغة عامة .

ومن ناحية التغيرات الداخلية (التحول الداخلي) فإن الجانب الأكبر من المفردة العربية يأتي من أصل ذي ثلاثة صوامت - الأصل الثلاثي - ويبقى هذا الأصل أساس هذه المفردة . يؤخذ من الأصل - الأغلب - أن يكون ثلاثياً - المكون من أصوات صامتة لحسب كلمات متميزة بإضافة المصوتات داخل هذا الأصل . وإضافة هذه المصوتات ليست اعتباطية ، وإنما هي مقيدة بطابع المصوت وكتبته . وتضعيف الصامت الثاني أو الثالث من الأصل يعتبر إضافة لعنصر آخر أسامى إلى إمكانات هذه التغيرات الداخلية .

ومن ناحية الواحق - الواحق والسوابق التصريفية - فإن العربية تخصص (الإلصاق) بأهمية كبيرة ، ولكنها - العربية - لا تملك من الواحق سوى عدد قليل ، جدد قديم ، موروث عن أصوله السامية القريبة أو البعيدة ، وهي لم تنشأ منها جديداً ، ولا تنشأ منها كذلك هذا الجديد .

وعلى الرغم من أن الواحق في العربية محدودة وثابتة فإنها وسائل إثراء ذات بال . بل يمكن أن يكون هذا الضيق وهذا الثبات - في الواحق - سبباً يفتح أمام الشاعر باب التصريف والتبديل والتغيير والإحلال ، أي هو سبيل يمنح الشاعر وسيلة تفوق حقيقة .

والفرض من هذا الدرس لاوليات التشكيل الصرفي تبين دور هذا التشكيل

في التركيب والموسيقى الشعريين ، وتبين دوره الدلالي خاصة والرمزي عامة .  
 ودرس هذا الجانب لا يزال أوليا ، لا يزيد عن تنبّهات متناثرة . فربما قيل - من  
 حيث صلة هذا التشكيل الصرفي بالإيقاع والموسيقى الشعريين - إن القيام ببحث  
 حول الصيغ الموجودة سوف يبين عن أن اللغة العربية لم تستعمل قدراً متساوياً من  
 الصيغ التي اختارتها ، فقد فضلت صيغاً على أخرى : فالصيغ ذات الإيقاع الصاعد،  
 أي التي تبدأ من مقطع قصير ثم تستمر على مقطع طويل ( وإجمالاً : الصيغ ذات  
 الإيقاع الموافق لما يسمى بالوتد المجموع ، وأحرفه ثلاثة: متحركان بعدهما ساكن )،  
 هذه الصيغ تكرّرت كلماتها إلى أقصى حد ، وهي الصيغ :

فعل ، وفعلال ، وفعلال ، وفعليل ، وفعليل ، وفعلول ، وفعلول .

وربما قيل كذلك إنه يتأسس على التنبيه السالف ملاحظتان :

**الملاحظة الأولى** إنه ليس من قبيل المصادفة أن نلاحظ في الشعر إثار الأوزان

ذات الإيقاع الصاعد :

**الطويل :**

فمعلن مفاعيلن فمعلن مفاعيلن      فمعلن مفاعيلن فمعلن مفاعيلن

**والكامل :**

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن      مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

**والوافر :**

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن      مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

( فمعلن )

( فمعلن )

## والإبسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن      مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن  
( فعلن )                                      ( فعلن )

واللاحظة الثانية أن الأوزان القليلة الحظ من الشيع تتخذ لنفسها مسلكاً آخر بما اشتملت من عنصر ثابت في وحدتها الإيقاعية . هذه الأوزان هي : الخفيف ، والرمل ، والمنسرح ، والمديد .

ويمكن إجمال ذلك بأن نلاحظ في العربية - من الجانب الصرفي - نمواً كبيراً في الصيغ ذات الإيقاع الصاعد ، وأن نلاحظ من ناحية أخرى في شعر هذه العربية حظاً كبيراً ، بل أكبر الحظ للأوزان ذات الإيقاع الصاعد ، والمقارنة بين هذين الجانبين من أهم ما ينبغي أن يكون (٢٤) .

فهذه إذن تنبئات أولية وجزئية تعين - بفحصها واستكمال صحيحها وضبط طرائق بحثه - على الكشف عن طاقات الصوت والصيغة وإمكاناتها الجمالية عامة والشعرية خاصة . وهي تنبئات تشير في ذات الوقت إلى أن درس هذه الطاقات والإمكانات لا يزال في أوله على الرغم من وجود موروث صوتي وصرفي هائل ، لكن هذا الموروث - وهو ذخيرة أساسية لنهوض الدراسة الأسلوبية ولنشوء علم جمال أدبي - لم تتجاوز غاياته بعامه التوصل للقوى إلى التشكيل الجمالي الذي نطلبه اليوم لإقامة درس علمي لجماليات اللغة .

هنا - في : ( الصوت ) و ( الصيغة ) من عناصر التركيب - وجهتنا التي نقف عند حدود الحطة التي يصنعها علم الجمال الأدبي لدرس إمكانات عناصر التركيب

الغوى من الوجهة الجمالية، فليست وجهتنا درس كل من هذه العناصر درساً مستوعباً لكافة إمكاناته وطاقاته ولوجهة الأقدمين في تناوله ولحظة أصحاب علم الجمال الأدبي لدرسه .

فهذه لا ينهض بها درس واحد ولا دارس واحد، وإنما كانت وقفتنا عند تلك التنبهات الأولية في ( الصوت ) و ( الصيغة ) لأن درس الدور الجمالي لهذين العنصرين في بنية العمل الأدبي لا يزال في خطواته الأولى ، وقد كانا مسعانا أن يقف الباحثون على هذا المنحى من الدرس هنا عن التوجه الجمالي في درس ( الصوت ) و ( الصيغة ) .

أما ( الملاقة ) — وهى العنصر الثالث من عناصر التركيب — فدرسها ينهض على أن لتنظيم النحوى في العمل الأدبي عامة والشعرى خاصة جماليات تنبدى في طرائق نظم الكلمات وهيئات التأليف بينها ، وفي أركان الجملة وخصائصها ، وفي ( تفاعل ) كل ذلك ، وفي ( قواعده ) وآثاره في بنية القصيدة من الجهتين التركيبية والمزمية . وفي درس هذا النظام النحوى تراث عربى قديم واسع ، وحسبنا هنا أن نشير منه — ولسنا بمؤرخين له — إلى الوعى بدور طرائق نظم الكلمات وخصائص تأليف الجمل في التعبير الأدبي ، وحسبنا أيضاً أن تتوجه لإشارتنا في هذا الأمر إلى جهود ابن جنى ( ت ٥٣٩٢ ) ، والباقرى ( ت ٥٤٠٣ ) ، وعبد القاهر الجرجاني ( ت ٥٤٧١ ) .

لقد رد الباقرى وجوهاً من إعجاز القرآن الكريم إلى طرائق ( نظم ) ، ونظر عبد القاهر إلى الشعر العربى من جهة ( النظم ) أيضاً ، وتوسع في هذا نظراً وتطبيقاً فبلغ غاية بعيدة . وينصرف هذا التراث القديم — النحوى والغوى والبلاغى

والنقدى - إلى جوانب من إمكانيات النظام النحوى وطاقاته وهى جوانب أساسية فى الدرس الجمالى ، وتغيب فيه جوانب أخرى يلتفت إليها علم الجمال الأدبى . ونقف - هنا - عند ما يتصل بالشعر .

لقد درس عبد القاهر بأصالة نادرة- فى كتابه : ( دلائل الإيجاز ) ، و ( أسرار البلاغة ) - النظام النحوى وأركان الجملة . وفصل عناصر هذا الدرس إلى تقديم وتأخير ، وحذف وذكر ، وتريف وتنكير ، وقصر ، واختصاص ، وفصل ووصل ، وإعتماد وإظهار ، ووقف عند وظائف أدوات المطف ومواقعها ... الخ . وعند عبد القاهر فصل بين لفظ ومعنى ، وقول بسبق المعنى على اللفظ . يقول إنك تقتفى فى نظم الكلم آثار المعانى وترتّبها على حسب ترتيب المعانى فى النفس (١٢٥) .

وإنه لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيباً ونظماً . وأنت تتوخى الترتيب فى المعانى ، وتعمل الفسك هناك . فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ ، وقفوت بها آثارها ، وأنت إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتاج إلى أن تستأنف فكرياً فى ترتيب الألفاظ . بل تجمدها ترتب لك بحكم أنها خدم للمعنى ، وتابعة لها ، ولا حقة بها ، وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى العلق (١٢٦) .

لكن عبد القاهر يدع هذا إلى تفاصيل (النظم) ، فلا يرى للكلمة إلا فى (علاقة) ، ولا يرى العلاقات فى الجملة الشعرية إلا من جهة أنها أدوار جبالية .

لا تتفاضل الألفاظ - لديه - من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي  
كلم مفردة (٢٧) .

فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استملا كلاً بأعيانها ثم ترى هذا قد فرع  
السكك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض . فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت  
من حيث هي لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى  
انفرادها ، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم،  
لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبداً ، أو لا تحسن أبداً (٢٨) .

ويمضي عبد القاهر في كتابه ليدل على الوظائف الجمالية للأوضاع النحوية  
لل كلمات وليرز في النظام النحوي أصولاً ودقائق هامة لـ (وحدة الجملة) في التعبير  
الأدبي عامة والشعري خاصة .

إن صاحب علم الجمال الأدبي يبدأ من هذا التراث - تراث عبد القاهر وسابقه  
ولاحقة من النحاة واللغويين والنقاد العرب الأقدمين - ليرس (العلاقة) درساً  
جديداً - بأساس علمي ومنهجي جديد - يكشف عن التفاعل بين عناصر النظام  
النحوي ، وعن تفاعل هذه العناصر وعناصر الأنظمة اللغوية الأخرى - أنظمة  
الاصوات ، وأنظمة الصيغ - كما يكشف عن فاعلية هذا النظام وآثاره في (وحدة  
القصيدة) من جهات الإيقاع والتركيب والدلالة الرمزية .

وهكذا بدأ ( التركيب ) في أنظمة ( أصوات ) و ( صيغ ) و ( علاقات ) ،  
كما بدأ أنه - التركيب - ليس محصلة لتجاور عناصر هذه الأنظمة ومكوناتها ، وإنما  
بدا محصلة لتفاعل بينها تمايزة ولفاعلية لها متأخرة . ولقد ذكرنا - في موضع سابق -  
أن السكل يفسر أجزاءه . أى أن التركيب يفسر الدور الجمالي لكل عنصر من



تلك العناصر في كل من الأنظمة اللغوية ، كما أن الدور الجمالي لكل عنصر لا يتحقق إلا إذا كان متجها إلى إقامة التركيب . ليس لأي عنصر في نظام من تلك الأنظمة اللغوية دور جمالي بمزول عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام اللغوي .

فالأدوار الجمالية لعناصر كل نظام لغوي إنما تقبدي في علاقات هذه العناصر بعضها ببعض الآخر ، وفي تفاعلها وتأزرها وهذا هو نفس الشأن في النظام اللغوي . فليس لأي من تلك الأنظمة اللغوية دور جمالي بمزول عن الأنظمة الأخرى المكونة لذات العمل الشعري . فالأدوار الجمالية لهذه الأنظمة إنما تقبدي في علاقاتها المتبادلة .

معنى الكلام هنا أن الخلق الشعري - كيفية تعامل الشاعر مع اللغة - إنما يقبدي في توجيه العناصر إلى مواضعها في نظامها ، وفي توجيه الأنظمة إلى علاقاتها في تركيبها ، تحقيقاً للتفاعل بين هذه العناصر والأنظمة ، وتحقيقاً لتفاعلية هذه العناصر والأنظمة في إقامة البنية الكاملة للعمل الشعري .

هذا من جهة التركيب . وليس ثمة - في القصيدة - من شيء خارج عناصر التركيب وعملها . فالتصوير نشاط لغوي غير مفارق للتركيب ، بل إن نشاط عناصر التركيب وعملها هو نشاط تصويري أصلاً . الصور الشعرية أوسع بكثير مما وفء عنده البلاغيون الأقدمون من وجوه ( مجازية ) .

إن الدرس الأسلوبى الحديث يتخذ من ذلك الموروث البلاغى ركيزة أساسية ، لكن هذا الدرس الحديث يستخلص جماليات تلك الطرائق ( المجازية ) - التشبيه والاستعارة - من خصائص تركيبها ومن أدوارها الجمالية في بنية القصيدة دلالتها الرمزية ، ثم يكشف عن صور شعرية في غير تلك الطرائق ، إذ يبرز ( التصوير )

في عمل كافة الأنظمة اللغوية — الأصوات ، الصيغ ، العلاقات — في القصيدة .  
ويمكن أن نقول هنا دور ( المجاز ) القديم بالنسبة إلى ( الصورة ) ماقلناه  
عن دور ( العروض ) القديم بالنسبة إلى ( الموسيقى ) : يفسر الدرس  
الحديث وجوه ( المجاز ) وأسس ( العروض ) بعمل الأنظمة اللغوية  
وحقائق التركيب ، وينتهي إلى الكشف — في اللغة — عن طاقات تصويرية  
وموسيقية تتضمن ( المجاز ) و ( العروض ) وتتجاوزهما . فالصورة الشعرية  
أوسع بكثير من المجاز ، والموسيقى الشعرية أوسع بكثير من العروض .

كانت هذه الحدود تتصل بالجهود الأولى لأصحاب علم الجمل الأدبي عامة ، وفي  
الفصل الأخير عرضنا لهذه الجهود في مجال الشعر خاصة . وهناك جهود أسلوبية  
أولية في مجالات أدب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . والاصل في كل هذه  
الجهود بيان جهد الفنان من عمله الفني ذاته . وبعد هذا الاصل يفصل — فلسفياً —  
أصحاب علم الجمل الأدبي إلى فريقين : فريق المثاليين — وفي الصدارة منهم الوضعيون —  
ويقف عند بنية التشكيل . وفريق الماديين ويمجد ( وحدة ) العمل الفني في جدل  
بنية التشكيل وبنية الموقف ، ويفسر البنيتين جميعاً بالبنية التاريخية للمجتمع .

# مراجع وهوامش

## الفصل الرابع

١ - من الوجهة الفلسفية (الكل يفسر أجزائه) ، راجع :

المواد (١٨-٢٨-٤٩) في المجلد الأول من مجموعة (G. B.) .

والمواد (٦٣-٦٦-٧٨-٩٦) في المجلد الثاني من نفس المجموعة .

وفي نفس الأمر راجع كذلك الفصل السادس (ص ١٦١) من :

Claude Levi Struss : The Savage mind, London, 1968.

- ومن الوجهة الجمالية (دلالة بنية التشكيل الجمالي على بنية الموقف) ، راجع :

بحث (D. B.) Sotut في مجموعة : (Men and Cultures) المشار إليها في

موضع سابق .

وبحث Gotz Wienold وبحث Peter Madsen المشار إليهما في دورية

(Poetics) .

ومواضع متعددة من الفصل الأول، في كتاب لوسيان جولدمان .

The hidden god

- ومن الوجهة اللغوية (التركيب محصلة لنشاط الأنظمة اللغوية) ، راجع :

الفصل الثاني (ص ٦٥) من كتاب :

The word and verbal art

(م ٩ - علم الجمال)

وبحث William O. Hendricks بعنوان :

(linguistic contributions to literary science)

بالمجلد السابع ( سنة ١٩٧٣ م ) من دورية (Poetica) .

وبحث Halliday ( M. A. K. ) بعنوان :

(language structure and language function)

في :

John Lyons (editor) : new horizons in linguistics. Penguin books, London, 1970.

٢ - راجع عن مدرسة ( براغ ) اللغوية :

Vachek, (J.) : The linguistic school of Prague, Bloomington, 1966.

وراجع عن المدرسة ( السوفيتية ) :

-- Thomas, L L, The linguistic Theories of N. Ja. Marr, Berkeley, 1957.

٣ - عن دور البحث اللغوي الحديث في نشوء ( علم الأسلوب ) خاصة

و ( علم الجمال الأدبي ) عامة ، راجع :

بحث William O. Hendricks المشار إليه في دورية (Poetica) ، وراجع

كذلك في نفس العدد من الدورية بحث :

Werner Abraham, Kurt Braunmuller

الذي كتبه بعنوان :

(towards a theory of style and metaphor)

وراجع كذلك مقدمة René Wellek لكتاب :

وكذلك كتاب :

— Hough, Graham : style and stylistics, London, Routledge and Kegan paul, 1969.

٤ - كتب إبراهيم أنيس تصديرات لأعداد من ( مجلة مجمع اللغة العربية ) عن إمكانات العقل الإلكتروني ((الكومبيوتر) - ويقترح بعض العلماء له اسم : الحاسبة الآلى - ومجالات تطبيقه فى البحوث اللغوية . ويعرض أنيس فى هذه التصديرات جهداً مشترك فيه مع على حلى موسى الوقوف على ملامح جديدة فى لسج الكلمة العربية على أساس إحصاءات فى الحروف الأصلية لمواد اللغة العربية ، إحصاءات الجذور للغة العربية بوساطة الحاسبة الآلى . وتمت أجزاء من هذا العمل مستمدة موادها من معجمين قديمين هما : ( صحاح اللغة ) للجوهري ، و ( لسان العرب ) لابن منظور . ويشير أنيس إلى أنه اهتم بهذه الجداول الإحصائية إلى تفسيرات لظواهر فى اللغة العربية .

ويعرض ملخصاً لبحث له تبين منه - معتمداً هذه الإحصاءات - أن التفسير العلمى للظاهرة التى سماها القدماء من علماء العربية ( القلب المكافى ) هو اختلاف نسبة الشبوع بين السلاسل الصوتية للجذور .

راجع الأجزاء ، الثانى والعشرين ( نوفمبر ١٩٧١ م ) ، والتاسع والعشرين ( مارس ١٩٧٢ م ) ، والثلاثين ( نوفمبر ١٩٧٢ م ) من ( مجلة مجمع اللغة العربية ) .

• - راجع فى هذا الأمر الأول ( مواجهة الشاعر لمستوى تطور لغة جماعته

فى عصره ) :

المقالة الخامسة والأربعين في المجلد الثاني ، والمقالة التاسعة والستين في المجلد الثالث ، من مجموعة (G. B.) .

وبحث Pteer Madsen المشار إليه في دورية (Poetics)  
وبحث فريمان Freeman :

(linguistic approaches to literature)

في مجموعة : (1970) linguistics and literary Style

ومواضع متعددة من الفصل الأول في كتاب : The word and verbal art

٦ - وراجع في هذا الأمر الثاني (مواجهة الشاعر لتراث التشكيل اللغوي  
في شعر الجماعة) :

بحث Werner Abraham, Kurt Braunmuller في دورية (Poetics).  
ومواضع متعددة من الفصلين الثاني والثالث في كتاب :

style and stylistics

والمصفحات من ٦٥ إلى ٧٣ في : The word and verbal art

٧ - ماريو پاى : أسس تعلم اللغة ، ترجمة أحمد مختار عمر ، نشر  
جامعة طرابلس ، ١٩٧٣ م ، ص ١ .

٨ - عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٢٢ .

٩ - إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، الأنجلو المصرية ، الطبعة ١٩٧٢ م ،  
ص ١٣٨ .

١٠ - عبد المنعم تليمة وعبد الحكيم راضى : النقد العربى ، الجهاز المركزى  
للكتب الجامعية ، سنة ١٩٧٧ م صفحات ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٧٩

١١ - مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم ، سنة ١٩٦٥م ، ص ١٢٦ .

١٢ - نفسه ، صفحات ١٣١ ، ١٤٠ ، ١٤٢ .

١٣ - راجع في هذه الموازة الرمزية بوساطة التنظيم الانطى :  
من ص ١٧٢ إلى ص ١٧٦ و ص ٣٧٦ وما بعدها في كتاب لوسيان جولدمان :

The hidden god.

وبحث Werner Abraham, Kurt Brauermüller في دورية (poetics) .

وبحث Peter Madsen في الدورية نفسها .

ولاحظ هذه المصطلحات :

— في اللغة :

class language — لغة طبقة assimilation

التعرف اللغوي language identification — تغير دلالي semantic change

— وفي النقد :

صورة التركيب figure of speech — التركيب التعبيري syntagma —

ترتيب الكلمات word order

راجع : التطور التاريخي لتلك المصطلحات في المجلدين الثاني والثالث من

مجموعة (G. B.) .

وراجع كذلك :

— Shipley, (J.) : dictionary of world literature, New york, 1970.

— Wellek, (R.) : concepts of criticism, London, 1963,

١٤ — راجع ص ٥٨٨ وما بعدها من :

Criticism : The major texts

ومن ص ٦٤ إلى ص ٧٢ في :

The word and verbal art

وفصل موكاروفسكى Mukarovsky في :

critical theory since plato

١٥ — جراهام مور : مقالة في النقد ، ترجمة عبي الدين صبحي ، مطبعة

جامعة دمشق ، ١٩٧٢ م ، ص ١٦٢ .

١٦ — راجع :

بحث Götz Wienold وبحث Peter Madsen "المشار إليهما في دورية

(Poetics) .

ومواضع متعددة من الفصلين الثاني والثالث في كتاب :

style and stylistics

١٧ — استفدت هنا بصورة أماسية من مجموعة موكاروفسكى :

The word and verbal art

ومن بحث Hendricks المشار إليه في دورية (Poetics) .

ومن بحث Halliday المشار إليه في :

new horizons in linguistics

١٨ — ماريو پاى : أسس علم اللغة ، ص ٥٢ .

١٩ — هنرى فليش اليسوعى : العربية الفصحى ، نحو بنام لغوى جديد ،



تمريب وتحقيق عبد الصبور شاهين ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

الهامش ( ١ ) ص ٢٩ : يعتمد المؤلف هنا تفسير E. Benveniste لمصطلح (تركيب Structure) ، ويقره ويدفع به تفسير بلومفيلد Bloomfield الذي أخذ به أغلب اللغويين الأمريكيين .

٢٠ — ماريو باي : أسس علم اللغة ، ص ٥٢ ، ص ٥٣ .

٢١ — هنري فليش اليسوعي : التفكير الصوقي عند العرب في ضوء  
سر صناعة الإعراب لابن جني . تمريب وتحقيق عبد الصبور شاهين . مجلة  
مجمع اللغة العربية ، الجزء (٢٣) ، سنة ١٩٦٨ ، ص ٥٣ .

٢٢ — المرجع نفسه .

٢٣ — بدأ الدرس الحديث — في جهود عرب ومشرقين — الطريق إلى  
أن تبين الطاقات الموسيقية للغة العربية متحققة في الشعر العربي .

وكانت الخطوة الأولى على هذا الطريق هي فهم جديد لعروض التحليل في ظل  
نتائج علم اللغة وعلم الموسيقى الحديثين .

وكانت الخطوة الثانية هي الكشف — في اللغة العربية — عن طاقات وإمكانات  
موسيقية تتضمن ذلك العروض التحليلي وتتجاوزه إلى ضروب من الإيقاع تنشأ  
من السكيفية الخاصة التي يتعامل بها الشاعر مع عناصر التركيب اللغوي من أصوات  
وصيغ وعلاقات .

كانت ركيزة هذه الدراسات على اللغة والموسيقى ، واستعان بعض أصحابها  
بما يصطنعه العلماء من معامل وجداول وطرائق كمية وإحصائية .

ونقصد بالدراسات ( التقييدية ) الجهود التي مهدت السبيل إلى الدرس الثغرى  
لعروض التحليل وقدمت تحليلات لغوية أولية للبحور .

ونقصد بالجهود ( التيسيرية ) تلك التي تصطنع طرائق حديثة لتيسير توصيل  
ذلك العروض التحليلي القديم .

أما الدراسات ( التأصيلية ) فهي التي تحاول الوصول إلى فهم جديد للعروض  
التحليل وتنهض محاولتها على أسس لغوية وموسيقية حديثة ، ثم تكشف عن أن  
ذلك العروض جزء من طاقات العربية وإمكاناتها الموسيقية :

كان إبراهيم أنيس من أوائل العرب المحدثين الذين صرفوا جهودهم إلى طم  
اللغة الحديث ، وإلى التقييد لدرس ظواهر العربية وأصواتها وصيغها ولهجاتها حسب  
نتائج هذا العلم . وفي دراساته المتصلة بتلك المجالات اهتمامات واضحة بالشعر العربي،  
وإشارات موفقة إلى ضرورة درس هذا الفن بوصف الأصوات وخصائص المقاطع  
ودور النبر .

ولكن كل هذه كانت مقدمات لم تؤصل ولم تواصل لتصل إلى نتائجها . إذ لم  
يتخط أنيس في كتابه ( موسيقى الشعر ) التحليل والإحصاء التقليديين لأوزان التحليل  
والتتبع التاريخي الأولى لهذه الأوزان حتى العصر الحديث .

وهذا عمل هام يمهّد للدرس الصوتي والموسيقى والإحصائي ، ولكنه لم يبرز  
الأسس اللغوية لعمل التحليل ، ولم يبعد بموسيقى الشعر إلى أوسع من ذلك العمل .  
راجع لإبراهيم أنيس — إلى جانب كتبه في الأصوات واللغة واللهجات —  
كتاب :

— موسيقى الشعر ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨ م .

ومن أبرز المحاولات ( التيسيرية ) محاولة محمد طارق الكاتب :

وأساس هذه المحاولة أن صاحبها وضع جداول لتكون ميزاناً لبحر الشعر في تنافيله وعلاه وزخافاته ، وذلك بتحويل التفاعيل الخليلية إلى أرقام ثنائية ، وغايتها تيسير معرفة وزن البيت وبعده ونوعه بتحويل الحروف المتحركة والسكونية إلى أرقام ثنائية ثم الرجوع إلى تلك الجداول .

ويقول إنه اهتدى إلى أن العلاقة التي تربط بين موازين الشعر العربي والرياضيات هي أن وزن الشعر العربي مبني على التفعيلات حيث تتوالى الأحرف المتحركة والسكونية بأسلوب ونمط خاصين ، بينما يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام الثنائية التي يمكن بواسطتها تمثيل أي عدد بالرقين ( صفر ) و ( واحد ) ، فيمكننا إذاً تمثيل الحرف المتحرك في الشعر العربي بالصفر والحرف الساكن بالواحد .

ويتقدم صاحب المحاولة خطوة أخرى إلى التيسير باستعمال الحساب الآلي . فعنده أن وضع موازين الشعر العربي لأبهر الخليل على شكل جداول تحتوي على أرقام تدل على هذه الموازين ، يجعل بالإمكان استعمال الحسابات الإلكترونية لغرض تدقيق وزن أي بيت من الشعر العربي ، طالما كان البيت موزوناً ضمن ما تنص عليه هذه الجداول من أنواع البحور . واستعمال الحسابات الإلكترونية — عنده — لإيجاد موازين الشعر العربي قد يكون مقدمة لفهم تركيب الشعر ومطايه .

وواضح أن محاولة محمد طارق الكاتب — على أهميتها — تيسيرية وليست تفسيرية ، إذ أن غايتها تيسير توصيل مقررات العروض الخليل ، لا تيسير هذه المقررات نفسها ولا تفسيرها .

راجع :

— محمد طارق السكاك : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية، البصرة،  
الطبعة الأولى، سنة ١٩٧١ م

ومن المحاولات ( التأصيلية ) اثنتان :

١ — تقوم محاولة شكري محمد عياد على إعادة النظر في علم العروض العربي بدراسته على أساس من علم الموسيقى وعلم الأصوات ، ونقله من المعيارية إلى الوصفية . وتطلب هذه الوجهة مباحث لم يتعرض لها العروض القديم : درس خصائص الأصوات والمقاطع وطبيعة النبر في اللغة العربية ، ودرس الإيقاع وصلته بالوزن الشعري بالبحث في موازين الشعر العربي حسب معرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية مع لمح ما بين الشعر والموسيقى من فروق في استخدام الإيقاع . ووجه هذان الأمران — نتائج علمي الأصوات والموسيقى — صاحب المحاولة إلى مدخلين متداخلين لدراسة العروض العربي .

الأول هو المدخل اللغوي : ويبحث فيه العروض باعتباره شكلاً لغوياً ينهض درسه على معرفة خصائص الأصوات اللغوية ، وعلى أصل هو أن هذه الأصوات اللغوية لا قيمة عروضية لها إلا إذا انتظمت على أساس موسيقى .

ولما كانت الوحدة الزمنية في العروض هي المقاطع اللغوية ، فإن صاحب المحاولة يأخذ بما أخذت به الدراسات الحديثة للشعر العربي . فقد نظرت هذه الدراسات — وأهمها لمسشرقين — إلى الأجزاء التي ردت إليها التفاعيل — وهي الأسباب والاوزاد — فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية وتحول أصحاب هذه الدراسات إلى (المقاطع) ، ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية ، على اختلاف اللغات ، هي أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل .

وقد هبأ لهم اعتبار المقاطع أساس الأوزان العربية وضماً جديداً للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب ، ولم يكن التقسيم إلى أسباب وأوتاد أو إلى متحركات وسواكن قادراً على كشف هذه النسب ، التي لا تقوم أوزان الشعر ، في أى لغة من اللغات ، بغيرها .

وينفى شكرى عياد كون اللغة العربية لغة نبرية وكون عروضها عروضاً نبرياً ، ويميل إلى اعتبارها لغة كمية . ولا يعنى أن العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي . فقيمة النبر في موسيقى الشعر العربي — عنده — هى أنه يفسح المجال للشاعر لتتويع الإيقاع ، أو أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذى يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التى تتواف معاً موسيقية الشعر .

وعنده أن دراسة النبر اللغوى ليست ، وحدها كل ما نحتاج إليه لفهم الطبيعة الموسيقية للشعر العربي ، فقد وجد أن موسيقى الشعر تتأثر بمامل لغوى هام آخر ، وهو النغم أو تغير درجات الصوت .

والثانى هو المدخل الموسيقى : ويبحث فيه صاحب المحاولة الإيقاع وصلته بالوزن الشعرى ، ويدعو إلى الاسترشاد بالموازين الموسيقية في دراسة الموازين الشعرية . ويميز بين الوزن الشعرى والإيقاع الشعرى ، فالأول أخص من الثانى ، فليس الوزن إلا قسماً من الإيقاع . والإيقاع نسب زمنية .

ويقوم الإيقاع الشعرى على دعامين من السلم والنبر ، منها تختلف وظيفة كل منهما في أعاريض اللغات المختلفة . ويقع الإيقاع الشعرى خصائص اللغة التى يقال فيها الشعر .

وقد لعب طول المقاطع وقصرها دوراً هاماً في بعض اللغات فاق أهمية النبر نفسه ، وإن كان النبر — في الأصل — من أهم أسباب الطول . ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات .

واختلاف هذه النسب العددية ، وكذلك اختلاف مواضع النبر ، هما منشأ (الأوزان) المختلفة . والإيقاع الخاص لوزن من الأوزان يأتي من الترتيب الخاص المألوف لمقاطع هذا الوزن أو أزمته . الإيقاع — إذن — اسم جنس والوزن نوع منه .

وكذلك يستعمل الإيقاع أحياناً الدلالة على وجود التناسب مطلقاً ، وأحياناً أخرى لإبراز هذا التناسب وتحقيق وجوده .

وتقويماً للعروض القديم — من هذه الجهة — يرى شكري عياد في تفاعيل الخليل تصوراً للأوزان العربية يمكن إستخدامه والاستفادة منه ، وإن كانت غير مسمفة ببيان طبيعه الإيقاع في هذه الأوزان . كذلك يرى في قواعد الزحاف والعلّة في هذه التفاعيل ظواهر مستقرّة من الشعر العربي ، ولا يمكن نقضها إلا باستقراء مماثل أو أوسع . فقواعد العروض الخليل — عنده — أشبه بإطار نحاول ملأه بدراسة الإيقاع ودراسة الإيقاع هي الأهم ، لأنها يمكن أن تغطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربي ، فنعرف على القواعد الجزئية التي يرصدها العروض الخليل ، ونقبن ما بينها من ارتباط ، ومقدار ما فيها من تسجيل واقعي لظواهر الأوزان الشعرية ، وما فيها من فروض نظرية لا صلة لها بهذا الواقع ، ويمكننا — من ثمة — أن نقبل إمكان الريادة في هذه القواعد أو النقض منها .

راجع :

— شكرى محمد عياد: موسيقى الشعر العربى ( مشروع دراسة علمية ) ، دار  
المعرفة ، الطبعة الاولى ، ١٩٦٨ م .

٢ - وتقوم محاولة كمال أبو ديب على اتخاذ النبر ودوره في خلق الإقناع  
أساساً للبحث .

ويقدم صاحب المحاولة أساساً نظرية لتحليل إيقاع الشعر العربي باستخدام النوى  
 (•-، •-، •- -) أو (فا، علف، هلفن).

وبرى أنه بهذه النوى يمكن وصف التشكلات المعروفة في الشعر العربي. لكن الواضح - كما يقول - أن حركة الإيقاع وعلاقات النوى فيه، حركة أقلية تفرضها طبيعة اللغة ذاتها بكونها تتابعات صوتية.

ويرى أن الفكر العربي يقوم على نظام إيقاعي ذي أسس معقدة يلعب تركيب النوى والعلاقة بين هذه النوى ، والفكر المجرد التابع من هذه العلاقة ، أدواراً جوهرية في صياغتها .

ويعرض فرضية في طبيعة النبر اللغوي في العربية ، وعلى أساس هذه الفرضية يتبنى طريقة في تحديد مواقع النبر الشعرى المجرد في التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي .

ثم يدرس نماذج النبر الشعري التي تنتج من اتباع الطريقة المتبعة في التحليل ويحلل العلاقة المعقدة بين التبرين اللغوي والشعري (والنبر البنيوي) ، وينتهي إلى أن الصورة الإيقاعية الكلية لببيت من الشعر هي تبلور التفاعل بين أنواع النبر الثلاثة في إطار تركيب الثوي فيه .

راجع :

— كال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى (تحويديل جذرى لعروض  
الخليل ، ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن ) ، بيروت ، دار العلم للايين ، الطبعة  
الاولى ، ١٩٧٤ م .

٢٤ — رجعتنا فى هذا الفرض ، وهذه الملاحظات حول ( الصيغة ) إلى :

— هنرى فليش اليسوعى : العربية الفصحى ، صفحات ٥٣ ، ٥٦ ، ٨٦ ، ٩٣ ، ١٨٨ .

٢٥ — عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإيجاز ، نشرة رشيد رضا ، المنار ،

الطبعة الرابعة ، ص ٤٠ .

٢٦ — نفسه ص ٤٤ .

٢٧ — نفسه ص ٣٨ .

٢٨ — نفسه ص ٣٩ ، ص ٤٠ .



الفهارس



# فهرست تحليلي

## الفصل الأول

### التعرف الجمالي

( كيفية التعامل الجمال مع الواقع مدخل إلى طبيعة الصلة الجمالية به )

ص ٩ - ص ٢٦

الماهية الاجتماعية لعلاقات البشر بالطبيعة ، وصياغة مفهومى ( الواقع ) و ( المجتمع ) .

الماهية الجمالية للفن وصياغة مفهومى ( الجمال ) و ( الفن ) . الواقع أهم من المجتمع ، والجمال أهم من الفن .

المفهوم الصحيح للواقع والطبيعة الصلة الجمالية به مدخل إلى المفهوم الصحيح للمجتمع والطبيعة صلة الفن به .

( ١ )

كل صلة بالواقع ( الذى يضم الطبيعى والاجتماعى ) صلة اجتماعية .

الجمال فى الطبيعة والمجتمع .

الجمال فى الطبيعة .

الجمال في المجتمع .

العلاقة بين الجمال في الطبيعة والجمال في المجتمع .

يبدى ( الواقع ) من عناصره الجمالية بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية .

( ٢ )

وجود العناصر والخصائص والصفات الجمالية موضوعي لا يتوقف على الوعي

به ، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإدراكهم ومعرفتهم .

يرتبط الوعي الجمالي بالتقويم الجمالي الذي يتغير من طور إلى طور .

( ٣ )

عملية التعرف الجمالي أساسية في الحياة البشرية .

ثلاث مشكلات علمية وفكرية في طبيعة التعرف والتقويم الجماليين .

منحنيان في البحث .

الحصول والوصول بين التحقق في الازمن والتحقق بالتشكيل .

لكل من التعرف والتقويم تاريخ اجتماعي محدود بخبرة الجماعة .

( ٤ )

حد التعرف وحدوده . هو السبيل إلى عمليتي التجريد والتعميم .

التأزر هو الأساس الأول للتعرف .

تأزر بين الخواص المدركة والمستدعية وتأزر بين الصفات المدركة .

التعرف سبيل بيان الخصوصية والتنوعية .  
التعرف سبيل المعرفة ، وليس سبيل الصلة .

( • )

أساس ( الصلة ) التقويم وهو ثمرة الإحساس .  
الفصل في الإحساس لآثر صفات المدرك الموضوعية وعناصره على حواس  
المدرك المتلقية والمستدعية . نتيجة التعرف ( التعميم ) ، ونتيجة الإحساس ( التخصيص ) .  
ينتهى كل إحساس بتقويم يحدده ، ويكون الإحساس جمالياً إذا انتهى بتقويم  
جمالى .

الصلة الجمالية هي تعامل جمالى مع الواقع .  
هذه الصلة ذات طابع اجتماعى .

## الفصل الثاني

### المعرفة الجمالية

( التوعية مدخل إلى الماهية )

ص ٢٧ - ص ٦٠

مقياس صحة المحتوى المعرفي لثمرة الإدراك والتفسير . المعرفة ليس ( علماً )  
ولكنها ( المادة ) العقلية والفكرية للعلماء .

مقياس سلامة التقويم الجمالي .

العلم والفن :

نفي التضاد بينهما وتمييز كل منهما .

تمييز المعرفة الجمالية .

موقف نقدي من المناهج الفكرية في تمييزها للمعرفة الجمالية .

المثالية الموضوعية والمثالية الذاتية .

الماديون الميتافيزيقيون .

العلم يتجاوز طلب ( الواقع في الفن ) إلى طلب ( الفن في الواقع ) .

عناصر ( الموقف ) في العمل الفني لا تبدو إلا بقرائن تفكيكية .

خصائص ( الجمالي ) وخصائص ( الفني ) .

( ١ )

الصلة الجمالية ذات ( طبيعة ) فردية ذاتية و ( طوابع ) اجتماعية .

ثمرة الصلة الجمالية تشارك في تكوين المثل الجمالى الأعلى للجماعة .  
 العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية  
 وصور البناء الثقافى المختلفة من ناحية ثانية :  
 نشوء الصلة الجمالية ونشوء المثل الجمالى الأعلى .  
 أفضأ النفاط العمل الحاجات الجمالية .  
 ولد ( الفعل ) ( الانفعال ) .  
 الخبرة الجمالية ثمرة لكيفية تعامل خاص مع الواقع .  
 الوعى بالتجانس والتآلف .  
 الوعى بحقيقة ( التناظر ) .  
 الوعى بحقيقة ( التناغم والانسجام ) .  
 الوعى بحقيقة ( التناسب ) .  
 الوعى بحقيقة ( الإيقاع ) .  
 الوجوه الأخرى ( التنافر . النشاز . التناقض ... الخ ) .  
 من علاقات العناصر .  
 الصلة الجمالية تنزع إلى التعديل والتغيير والتشوير .

## ( ٢ )

الجمالى أشمل من الفنى .  
 ( تاريخ الفن ) لا ( يشخص ) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية .  
 التعرف الجمالى كالعامل الفنى فى طبيعتهما ، والمثل الأعلى الجمالى كالتاريخ الفنى  
 فى تاريخيتهما .  
 التاريخ الفنى للجماعة عاكس لمراحل التاريخية فى حياة هذه الجماعة .  
 مشكلات نظرية ومنهجية فى التاريخ للفن .  
 أولا: مشكلة ( الاستقلال الذاتى ) لتطور صور الثقافة .

ثانيا : مشكلة ( خصوصية الظاهرة الفنية ) بين صور الثقافة المختلفة ، وصلة هذه الخصوصية بالاتجاه الاساسى فى البناء الثقافى من ناحية وبقوانين التطور التاريخى لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية .

تاريخان متعاقبان للفن :

فى الاول كان المنتج ( جماله فى نفعه ) ، وفى الثانية كان المنتج ( نفعه فى جماله ) .  
تصور ( منهجية ) ضابطة للتأريخ للفن .



## الفصل الثالث

### العارف الجمال

( الدور النوعى مدخل إلى المهمة )

ص ٩٦ - ص ٩٦

يدور المعترك الفكري والمنهجي الراهن حول ( علم الفن ) .  
المبدأ الموجه الآن هو درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها .  
إن المشكل الذى يواجه الفنان مشكل تشكيل .  
تقوم ثمرات النهج التأملى فى درس الفن وفى التأريخ له :  
التوازن الاخلاقى عند الكلاسيكيين ، التوازن النفسى والاجتماعى عند  
الرومانسيين ، التوازن السلوكى عند الوضعيين .  
المدخل الصحيح فى امرين : صلة الفنان بعمله الفنى من جهة طبيعة التعرف  
الجمالى ، و صلة الفنان بمهموره من جهة المعرفة الجمالية :

( ١ )

صلة الفنان بعمله الفنى من جهة التعرف الجمالى :

ينهض الفن ببناء رمزى مواز للبناء الاجتماعى ، حيث يبرز فى هذه الموازاة -  
تفكيلا - كل ما يعور به الواقع .

يميل التاريخ الفني إلى التسكين والتجميد والحفاظ ، ويميل العمل الفني إلى التعديل والتغيير .

تتنازع بين عناصر الموقف في العمل الفني من ناحية وحقائق تشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية .

وتتنازع بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني من ناحية ثانية ، وتتنازع بين تشكيل جمالي في العمل الفني يسعى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسمى إلى التقييد من ناحية ثانية .

احتراز حول الأساس المثالي الذي يحمل من ( التميز ) أصلاً ( للتعارض ) . واحتراز حول اجتهاد من اجتهادات الفكر المادي يتصل بالجدل — في العمل الفني — بين الموقف وتشكيله ومغزى ذلك في صلة الفردى بالاجتماعي .

لا يبين الموقف — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تشكيله .

إشكالية الفنان إشكالية ( تشكيل ) لا إشكالية ( توصيل ) .

التشكيل مدخل إلى الموقف وليس العكس .

( ٢ )

صلة الفنان بجهوده من جهة طبيعة المعرفة الجمالية :

( الفن في الواقع ) لا ( الواقع في الفن ) .

ليس ثمة مثل سابق للعمل الفني ، وليس ثمة مثال ينتهي إليه .

إن القواعد الفنية والأصول والمبادئ الجمالية والتقاليد الفنية لا تضع (نمطاً)

لعمل فني لم يوجد بعد إنما يتم النمط بتنام التشكيل .

صلة الفردى بالتاريخى :

ماهو تاريخى يقتزن بمرحلة استراتيجيه كامله من حياة الجماعه .

التاريخى مفسر للفردى .

صلة الجمالى بالأخلاق : إذا صحت المواجهه التشكيليه فإن هذا يعنى اتحاد الوعى

الجمالى بالوعى التاريخى الاجتماعى لدى الفنان ، وإذا صح — فى العمل الفنى —

التشكيل والموقف فإن هذا يعنى اتحاد الجمالى بالأخلاق لدى الفنان . الفن فى

سبيل الحرية .

## الفصل الرابع المعروف الجمالى

( كيفية التعامل مع الاداة مدخل إلى التشكيل )

ص ٩٧ - ص ١٤٤

يختلف الشعر والنثر في ( الكيفية ) التى تتعامل بها كل منهما مع أداة واحدة  
هى اللغة .

الأخلاقيون والجمالون يحافون العلم . السبيل القويم هو البدء بالماهيات .  
ماهية الشعر هى ( كيفية ) خاصة فى التعامل مع أداة عامة .

( بنية التشكيل الجمالى ) لها دلالتها النهائية التى تبرز فى ( بنية الموقف ) .  
القصيدة ( بنية ) لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر .

وحدة القصيدة : ثمرة للجدل بين ( بنية التشكيل ) و ( بنية الموقف ) .

يخلق النشاط اللغوى فى القصيدة ( أنظمة ) لغوية - من الأصوات والصيغ  
والملاقات - ينتج ( التركيب ) من تفاعلها وتآزرها .

أدوار ( دلالية ) هى الجانب الثانى من السياق الشعرى .

نجاح الشاعر فى أن يجعل النشاط اللغوى ( نشاطاً خالقاً ) أى أن يكون بعض  
تلك الأنظمة اللغوية ( صوراً ) وأن تكون كافة تلك الأنظمة اللغوية ( أنظمة  
رمزية ) .

يوجه الفعل الخالق للنشاط اللغوي كل عنصر إلى موضعه من نظامه ، كما يوجه كل نظام إلى علاقته بغيره ، محدداً للسياق الشعري وجهته نحو البناء الشعري الكامل .

ليست القصيدة نصاً لغوياً ولكنها كيفية خاصة في التعامل مع اللغة ، وليس صاحب علم الجمال الأدبي عالم لغة ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس (علم الأسلوب) خاصة و (علم الجمال الأدبي) عامة .

## ( ١ )

يواجه الشاعر أمرين : مستوى تطور لغة جماعته في عصره ، و تراث التشكيل اللغوي في شعر الجاهلية :

تسمى القصيدة إلى الوجود ( التشكيل الجمالي ) من خلال الوجود ( الواقع اللغوي ) .

إن صفة ( الجودة ) التي نصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أدواته اللغوية ، ليست مطلقة ، وإنما هي محكومة ( بمنطق ) هو المفسر للتاريخ الشعري ولتقاليد الشعرية .

معنى تفرد العمل الشعري . الشعر الحديث يفسر الشعر القديم .  
دفع فكرة ( الأغراض الشعرية ) ..

## ( ٢ )

القصيدة بنية رمزية يقيمها ( تنظيم لفظي ) ليس على نمط تنظيم الواقع المائل ، وإنما هو على نمط الصلات المتبادلة - والمتبادلة - في جوهر ذلك الواقع وحقيقته .  
يقوم الشعر موازاة الرمزية للواقع بالكلمات .

ويقوم تنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع ، وعلى الوعي بوجودها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض .

يسيطر إيقاع العمل الشعري ( قبل تشكيله ) على الشاعر ، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل .  
لأن الشاعر موجه بإيقاع يسيطر يطلب تشكيله ، وعمل الشاعر أن يلبى ، بأن يخفض الكلمات لمطالب هذا التشكيل .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوايعها الإشارية ، إذ ليست الكلمات — في الشعر — علامات بل هي كائنات. ليست (الأغراض) هي خالقة القصائد ، وإنما خالقة القصائد هي (تشكيلات الكلمات) .  
يبدى نزوع الإيقاع إلى التشكل الفيم الموسيقية للكلمات : ليست وحدات مفردات وإنما أنظمة وتشكيلات .

## ( ٣ )

الشعر كيفية لغوية خاصة .  
يتعامل الشاعر مع اللغة المادية بكيفية غير عادية .  
لا يتعامل الشاعر مع ( النظام ) المادى للغة .  
إن الشعراء لا يخلفون الشعر لحسب ، بل إنهم ليخلفون اللغة أيضاً .  
يخالف الشعر نظاماً لغوياً ( قياسياً ) ، لينتهى إلى نظام لغوى له ( قياسه ) .  
لا يخلق الشاعر ( كلمات ) وإنما يخلق ( علاقات ) .  
( التوصيل ) غاية النظام اللغوى المادى ، و ( التجميل ) دخیل على النظام اللغوى المادى وعلى النظام اللغوى الشعري ، أما ( التشكيل ) فهمة الشاعر وسيله إلى الجمال .

التوجه العلمى : درس طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية ، ودرس نشاط  
السياق والتركيب والبنية فى العمل الشعرى :

من جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية :  
الاجتهاد لبيان ( ماهية ) اللغة الشعر و ( مهمة ) لها .  
الماهية فاعلية خلاقه . تجعل من نشاط اللغة خالقا للأنظمة وعلاقات وتركيب  
وبنيات ذات دلالات رمزية .

اللغة الشعرية لا تخلق الشعر فحسب ، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها ، لأن  
ما يخلقه الشعراء يشيع ويستقر فى النظام اللغوى المادى .  
والمهمة — التشكيل — تحقق بالريادة الى الخلق اللغوى الجديد .  
تنازع — فى كل عمل شعرى — بين التوصليل وهو الأساس فى ماهية اللغة  
العادية ، والتشكيل وهو الأساس فى ماهية اللغة الشعرية .

ومن جهة نشاط السياق والتركيب والبنية فى العمل الشعرى :  
دور الأنظمة والعلاقات اللغوية فى تحقيق مهمة الشعر .  
تآزر النشاطين اللغويين التركيبى والتوصيلى لخلق البنية والدلالة الرمزيين .  
التركيب والتوصيل ليسا نشاطين منفصلين .  
الاشتقاق التاريخى لكلمة Structure .

التركيب : ( صوت ) و ( صيغة ) و ( علاقة ) .  
الصوت : التشكيل الصوتى عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها ، وهو يتجاوز  
بها المقررات العروضية .

طاقات ( الصوت اللغوى ) وإمكانات الوحدات الصوتية اللغوية ( المقاطع )  
فى إقامة الإيقاع الشعرى .

دور ( الثبر ) فى تفجير الإمكانيات الموسيقية للغة .

الصيغة : صلة التغيرات التى تعترى صيغ الكلمات — التغيرات الداخلية ،  
والواحق والسوابق التصريفية ( الإلصاق ) — بالركيب والموسيقى الشعرية  
وبكيفية الاستخدام الشعرى للغة عامة :

لم تستعمل العربية قدراً متساوياً من الصيغ ، وإنما فضلت صيغاً هى أخرى .  
الصيغ ذات الإيقاع الصاعد .

يلاحظ فى الشعر إثار الأوزان ذات الإيقاع الصاعد .

العلاقة : للنظام النحوى فى العمل الأدبى عامة والشعرى خاصة جماليات تنبدى  
فى طرائق نظم الكلمات وهيئات التأليف بينها ، وفى أركان الجملة وخصائصها ،  
وفى ( تفاعل ) كل ذلك ، وفى ( فاعليته ) وآثاره فى بنية القصيدة من الجهتين  
التركيبية والرمزية .

( النظم ) عند عبد القاهر الجرجاني : لا يرى الكلمة إلا فى ( علاقة ) ،  
ولا يرى ( العلاقات ) فى الجملة الشعرية إلا من جهة أنها أدوار جمالية .

التراث الجمالى القديم ( وحدة الجملة الشعرية ) ، علم الجمال الأدبى ( وحدة  
العمل الشعرى ) .



## فهرست عام

- مقدمة ص ٥ - ص ٨
- الفصل الاول : التعرف الجمالى  
( كيفية التعامل الجمالى مع الواقع مدخل الى طبيعة الصلة الجمالية به )  
ص ٩ - ص ٢٦
- الفصل الثانى : المعرفة الجمالية  
( التوعية مدخل الى الماهية )  
ص ٢٧ - ص ٦٠
- الفصل الثالث : العارف الجمالى  
( الدور التوعى مدخل الى المهمة )  
ص ٦١ - ص ٩٦
- الفصل الرابع : المعروف الجمالى  
( كيفية التعامل مع الاداة مدخل الى التشكيل )  
ص ٩٧ - ص ١٤٤
- فهارس . ص ١٤٥ - ص ١٥٩

رقم الابداع بدار الكتب المصرية

١٩٧٨/٤٩٤٣ م

الترقيم الدولى

٦ - ٦٨ - ٧٢٥٧ - ٩٧٧

مطبعة دار نشر الثقافة

٢١ شارع كامل صحنى بالفجالة

ت : ٩١٦٠٧٦



